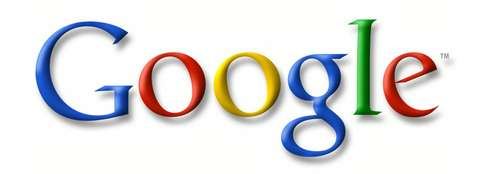
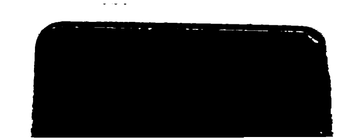




MARIANO G. BOSCH

HISTORIA DE LA ÓPERA

EN BUENOS AIRES

ORIGEN DEL CANTO I LA MÚSICA

Las primeras compañías i los primeros cantantes



BUENOS AIRES

6084 — IMPRENTA EL COMERCIO, BOLIVAR 818-319

1905

Historia de la Opera en Buenos Aires

OBRAS DEL MISMO AUTOR

Teatro antiguo de Buenos Aires—Piezas del siglo XVIII.
—Su influencia en la educación popular

Próximas á aparecer

Historia del teatro i la música en Buenos Aires.

Historia de la ópera contemporánea en Buenos Aires.

Biografía de los músicos célebres
(que sirve como compendio de Historia de la música i el melodrama).

MARIANO G. BOSCH

HISTORIA DE LA ÓPERA EN BUENOS AIRES

Origen del canto i la música

Las primeras compañías i los primeros cantantes



BUENOS AIRES

6084—Imprenta EL COMERCIO, Bolívar 313-319

1905

HISTORIA DE LA ÓPERA EN BUENOS AIRES

CAPÍTULO I

ORIGEN DEL TEATRO LÍRICO EN BUENOS AIRES

Para encontrar el origen del canto en los teatros sud americanos, hai que remontarse á las *tonadillas* españolas, ó las *modinhas* brasileras. De estas últimas no corresponde á este libro otra cosa que su mención.

Tampoco corresponde ocuparse, sino de pasada, de los clarineros municipales que tocaban cuando había pregones; ni de la «*orquesta de músicos*», armada, con la base de los anteriores, cuando los funerales del rei Carlos III, por tratarse de una manifestación artística que con solo su mención está hecha su historia i su comentario.

Menos aún de aquella graciosa fábula de «los indios que cantaban óperas,» pues tan extraña especie solo puede producir risa, apesar de haber sido repetida por varios autores i croniqueros, por cierto que con una lijereza que solo puede disculpar la aparente insignificancia del tema.—La seriedad de este libro, excluye esta clase de noticias, sin fundamento histórico alguno.

Washington Yrwing refiere en su obra *Life and voyages of Columbus*, que en el tercer viaje que hizo Colón, traía los primeros músicos que venían á América con encargo de deleitar á los pobladores i si acaso enseñarles sus habilidades. No es extraño que los jesuitas contribuyeran á la educación musical americana, enseñando á cantar á los indios de las reducciones, lo mismo que á manejar ciertos instrumentos: pero de ahí á cantar óperas, media la distancia que vá de los versos payadores á los de Victor Hugo.

Dejando aparte estos hechos, reduzcámonos al canto de teatro.

Eran las tonadillas españolas, cancioncillas lijeras que en los entreactos de las comedias,—reemplazando los entremeses ó formando parte de ellos (1)—cantaban algunos actores ó actrices que lo sabían hacer, acompañados por dos ó más tocadores de guitarra que se colocaban detrás de los telones de foro ó á un costado de las tablas, contra las primeras cajas de bastidores; tal era la única manifestación *popular* musical entre los españoles de la época, que intervenían en el teatro. Acompañaban la letra, preludiaban i comentaban los temas en los ritornelos á solo, trinando i floreándose.

La tonadilla era una canción alegre, mordaz i lijera, cuya música, siempre con ritmo de danza, se acentuaba aun más en este sentido en los estribillos finales (La música con ritmo de danza, es la idea musical *concreta*, equivalente á la décima popular literaria.)

(1) El entremés i la tonadilla, reemplazaban lo que en nuestros dias es el *entreacto*, ya que no había telones ó muchas veces no valía la pena correrlos. Era una equivalencia del antiguo coro griego.

La mayor parte de ellas concluian en baile, aun cuando había muchas, (las más desvergonzadas) cuyo principal actrativo consistía únicamente en la letra.

Ejemplo de tales tonadillas, nos lo dá Rodríguez-Solis, en su *Guía artística* (Madrid, 1903), en las dos siguientes:

«DON CELEDONIO, mui elegante pero con exageración:
Me he puesto decente
con todo mi tren,
porque una visita
á doña Toribia
la tengo de hacer.
etc. . .
DOÑA TORIBIA:
Vale mas mi escofieta i bufanda
la bata, vuelazos i escusalí,
lirí, lirí,
que no todas aquellas cosazas
de los sombrerazos que traen de Madrid.
(Tonadilla á duo i bailada):
LOS DOS: Folias i mas folias,
folias he de bailar,
hasta que á puras folias
te consiga enamorar.
Con el trípili, trípili, trápala,
con esta tirana se canta i se baila.
anda, chiquita, dale con gracia,
que me robas el alma.

De la colección del teatro de nuestro país, i cantada en él, es la siguiente:

TONADILLA DEL GRANADERO (1)

Granadero soi, señores
que me ocupo en conquistar,
3 { con arrogancia castillos,
damas con marcialidad.
Después de sus ordenanzas,
lo que observa un oficial
3 { es, camisas i cortejos
todos los días mudar.
etc., etc......
....
I aquí el asunto
lo finalizo
con seguidillas
de estraño estilo.
Tened silencio Vn poco,
4... queridos míos.

SEGUIDILLA

2 { Al partirse la tropa
fino el soldado
fino el soldado
así dice á la Dama
2... que está adorando:
Es posible bien mío, etc.
etc., etc....

Las guitarras, sobre el escenario, fueron los primeros instrumentos que constituyeron las orquestas de los teatros de Buenos Aires; en la Casa de Comedias de

(1) Biblioteca Nac. N.° 6494 de Manuscritos.—Por su ortografía, papel i tinta parece anterior á 1800.

la Ranchería [1], los guitarreros acompañaban el canto de las tonadillas, al esterior de los telones i nó ocultos tras de ellos como se había acostumbrado hasta entonces tanto en España como en sus colonias.

La guitarra era, en aquella época, instrumento predilecto de los españoles, i aceptado en toda la Europa latina para acompañamiento de cantores, en virtud de poseer poca sonoridad, i por lo tanto no ahogar las vibraciones de la voz. En Italia, era instrumento de mérito incuestionable, i en antiguas partituras de melodramas italianos se la encuentra formando parte de la orquesta; lo mismo que la tiorba, su sucesora aventajada, pero la cual, debido á su complicación de cuerdas i á la dificultad de su aprendizaje i perfeccionamiento, desapareció bien pronto.

Hablando de la guitarra, dice Casimir Colomb, en su obra *La Musique:* «Se la encuentra algunas veces en composiciones musicales poco sonoras i hechas para ejecutarlas ante público poco numeroso.» Los teatros de la época (último tercio del siglo XVIII), en España i sus colonias, eran apropósito para orquestas formadas principalmente de ese instrumento; en Italia, en los primeros tiempos del melodrama (la ópera se llamaba así), las orquestas se componían de clavecimbanos, órganos, epinetas, laudes, violas, *guitarras* i flautas, i se encuentran muchas partituras,— á bajos numerados por toda escritura,—en que las principales partes de los acompañamientos del canto, están confiados á las guita-

---

(1) Teatro primitivo edificado por el virrey Vertiz, en 1778. Su constructor i primer empresario, fué don Francisco Velarde.

rras; todo esto debido al reducido espacio en que tenían lugar estas representaciones.

Como es natural, dada la índole de los criollos de fines del siglo XVIII, el canto de tonadillas acompañadas por guitarras, (lo mismo que los bailables), tenía forzosamente que constituir un grande atractivo i perdurar en el teatro i fuera de él, en calidad de número predilecto, como en efecto sucedió, hasta 1811, después de cuya época, si bien no desapareció por completo, fué compartido, en el acompañamiento, por el encanto de más variados instrumentos.

En cuanto á los cantantes de tonadillas del siglo XVIII, ningún nombre ha pasado á la posteridad. Del siglo siguiente, en los primeros años del Coliseo provisorio de la esquina de las hoi calles de Reconquista i Cangallo, nos han llegado los de la Salinas, Justa Miralles, la Basconcellos, i el mulato José A. Viera. Más adelante, (después de 1811), Pepita Martínez, la Campomanes, Felipe David, Anastasio Alvarez, Balladares i el mencionado Viera.

Por espacio de setenta años, fué la tonadilla, el número predilecto del grueso público bonaerense, i después de 1820 apenas si el continuado i poderoso avance de otra clase de música pudo amenguar sus éxitos. I recién desapareció en tiempo de Rosas. Ya había muchos estilos criollos, que no se cantaban en el teatro, pero se practicaban fuera.

Para los bailes de máscaras en la casa de comedias i coliseo provisorio, se formaban orquestas de guitarras, i probablemente reforzadas con algunos otros instrumentos tales como la flauta, la cornamusa ó la trompeta pero nó más: es solo después de 1810 que se encuentra

el rastro preciso de otros, apareciendo sucesivamente (antes i después de la primera verdadera orquesta), el forte-piano, el órgano, los violines, violoncelo, viola, etc.

En nuestro país la primera reunión de músicos que recibió el nombre de *orquesta,* fué en 1789 cuando los funerales del rei Carlos III. Bajo la base de los clarineros municipales,—que eran los individuos contratados por el Cabildo para tocar el clarín en los casos necesarios, (pregones, almonedas i remate, fiestas, pasaje del virrei, etc.),—se formó *la orquesta de Músicos* con aditamento de guitarras, cornamusas flautas, pífanos i tambores.

De esta orquesta de músicos hai, entre otras, una constancia oficial en un acuerdo de la Junta Municipal de Propios i Arbitrios [1] de 1789.

En 1813 se produjo el primer acontecimiento musical de importancia: la policía, administradora del teatro, reformó la parte anterior del escenario, con motivo de la formación de la primera orquesta, propiamente dicha. Incrustó en las tablas la garita del consueta, i rebajando convenientemente los bancos i atriles, para que las cabezas de los músicos no impidieran ver todo el escenario, colocó la orquesta en el sitio que actualmente ocupa delante de la escena i entre ésta i la primera fila de butacas del patio (*platea*). Y se reunieron por vez primera el forte-piano [2], colocado en el sitio que ocupara

(1) Intendencia Municipal de Buenos Aires. Archivo.

(2) Véanse nuestros apuntes sobre Historia del Teatro i la música de Buenos Aires.—Relatos tradicionales inéditos, en nuestro poder,—Idem conocidos del ilustre historiadar argentino Vicente Fidel López.—Apuntes de José Amat (hijo) director de la Sociedad Filarmónica. Creemos que el padre de este último, fué el primer importador de pianos, para su uso particular.

la garita del consueta—(*cabine du soufleur*, como la llamaban los franceses), los violines el violoncelo [1], trompeta, flauta, trombón i tal vez algún otro instrumento cuyas noticias no han llegado á nosotros.

En esta orquesta formada así, no figuraban fagots, ni clarinetes, ni arpa, ni oboe, ni violas modernas, i esto se irá comprobando á medida que vayan apareciendo por vez primera, en el teatro, como especialidad de concierto en un principio i luego ingresando al conjunto de aquella.

Ni en el siglo anterior, ni en el que iba corriendo, se había usado en el teatro de Buenos Aires el *clavecin* ó clavecimbano, ni órgano ni claviórgano [2]. Dos cartas aparecidas en *El Tiempo* de Buenos Aires, en 26 i 30 de octubre de 1901, contradiciendo estas afirmaciones, aducían un curioso argumento i era que el doctor don Francisco Xarque en su obra *Misiones de la com-*

(1) Tocado por el célebre Espinosa, (mulato), que envejeció en las orquestas del Coliseo i fué alcanzado por contemporáneos que han traído el testimonio hasta nuestros días, como cuanto se refiere al piano i los violines primitivos;—Santiago Estrada, Calzadilla, el doctor Clara, hablan de Espinosa en sus escritos. El padre del que estas líneas escribe conociólo también.

(2) El clave, se decía comunmente al clavecimbano, *clavecin*, más universalmente conocido con este nombre—instrumento anterior al piano; comenzaba la palabra con las mismas sílabas en ambos idiomas. El diccionario de la lengua, equivoca cuando afirma que clavecimbano es palabra anticuada de clavicordio. La epineta i el clavicordio al perfeccionarse dieron origen al clavecin ó clavecimbano, de donde procede el forte-piano-á-martillos.—Don José Amat (padre) vendía en 1816—(había tenido aviso en los diarios respectivos, donde pueden verse)—«un forte-piano superior, un órgano superior, una criada i diferentes menesteres de una casa,»—en la suya situada en la calle del cuartel de Artillería, á tres cuadras de la imprenta de los niños expósitos. Ese órgano i el de Picazzarri, eran los únicos que habían en la ciudad, en casas particulares.

pañia de Jesus (1687) habla de que los indios usaban, un siglo antes, el clavecimbano i otros varios instrumentos, siendo presumible, por lo tanto, que en 1780 á 1800 lo usaron las orquestas del teatrujo de la Ranchería ó algún otro galpón habilitado al efecto.

Por cierto que la música de los indios en las iglesias de las reducciones jesuíticas, no habrá sido mui notable en 1687, por más que diga don Francisco Xarque; los empresarios bonaerenses del siglo posterior no debieron ambicionar ir á buscarla allí, teniendo más ventajosamente conocida la europea: en 1780 ya habían compuesto, Guglielmi, Cherubini, Mozart, Cimarosa, Paisiello, Clementi, Zingarelli, Tritto, Grétry, Piccinni, Gluck, Pergolesi i el gran Haydn, i es evidente que entre la música de éstos i la de los indios de las reducciones, los empresarios posiblemente se inclinarían à la primera.

El clavecín se usaba en esas épocas, solo en los teatros que hacían óperas, para acompañar los recitativos; ó en las casas de familias pudientes donde había alguno que lo hubiera aprendido. Estaba mui lejos de la vulgarización que tiene el piano hoi en día.

CAPÍTULO II

PRIMERAS ORQUESTAS I CANTO DE ÓPERA

En 11 de mayo de 1813 fué aprobado por el gobierno declarándolo Himno Nacional, el que compusie-

ron los señores Vicente Lopez i Planes i Blas Parera [1], i á esta causa más que á ninguna otra, se debe la formación de la primera orquesta teatral de Buenos Aires. La tradición ha *traído* hasta nosotros este hecho, confirmado por el hijo del autor del himno que, como es natural, lo conocía también por referencias de su padre.

Era la época en que el teatro servía no solo de principal vehículo à las ideas liberales, si que también de templo augusto en el cual se festejaban con toda pompa las glorias de la patria naciente; i á estas debió siempre el teatro argentino sus principales adelantos.

El himno nuevo fué cantado i coreado por toda la compañía i varios aficionados, acompañados de la flamante orquesta, el 25 de mayo; su director fué Juan A. Picazzarri, el verdadero iniciador de música i melodrama italianos, en Buenos Aires [2].

Con motivo de la intervención de elementos tan agradables en el Coliseo, la policía, (empresa), se proveyó de piezas de canto, tanto del repertorio español, cuanto del frances é italiano, i así fué como bien pronto púdose estrenar la zarzuela titulada *Monomanía musical ó el fanático por la música*, primer destello del futuro lírico del país; claridad pobrísima que anunciaba en el lejano horizonte de la historia, el día espléndoroso que ha sido después. Esta pieza, en que lució su voz i sus gracias el debutante, actor bufo argentino, Felipe David, despertó el mayor entusiasmo, entre los inocentes espectadores de aquella época, quienes, oyendo hablar de las que

(1) Poeta i músico respectivamente.

(2) Hai escritor que supone clérigo á Picazzari, tal vez confundiéndolo con su pariente don Pedro, chantre de la Catedral, en tiempo de Vertiz.

hacían furor en Francia é Italia, i las ardientes luchas de escuelas, habidas en París, creían encontrarse en presencia de una verdadera ópera; téngase presente que los nombres de Mozart, Gluck, Cimarosa, Grétry, Pergolesi, Cherubini, Méhul, Paër, Spontini i Boieldieu llenaban entonces el mundo entero.

—Todos cuantos autores se han ocupado hasta ahora de escribir sobre teatro antiguo de Buenos Aires, se engañan al tratar de las primeras representaciones lírico-dramáticas i los primeros trozos de música vocal escuchados en el teatro Coliseo; i esto proviene de haber bebido tan solo en una fuente histórica, la del cronista don José A. Wilde (*Buenos Aires, 70 años atrás*), completamente errado á este respecto, á causa de la lijereza con que escribió sus apuntes i el caracter pueril que les dió. Santiago Estrada, mucho màs jóven que él, i otros que á ambos trascriben, afirman equivocadamente que la *Monomanía* se estrenó en 1812. Por cartelitos, periódicos de la época i libreto de la misma obra, como asímismo algunos otros documentos que hacen fe, ha quedado plenamente comprobada por nosotros la inexactitud que hacemos constar.

Por otra parte, esta zarzuela ó melodrama con arietas, se dió con la intervención de la orquesta i debido á su formación. En 1812 no estaba formada aun. Esta es la mejor prueba.

Entre los papeles dejados por don José Amat, director durante muchos años de la sociedad Filarmónica i luego director musical i tenor de la compañía de zarzuela i comedia de Torres (1856), hai que hablan de la intervención de su padre, José Amat (como él), en la formación de la primera orquesta, su amistad con Pi-

cazzari, su afición á la música, la introducción por su cuenta, en barcos catalanes, procedentes de Mataró, de algunos pianos i órganos, i además una lista de piezas musicales con algunas fechas de su estreno: entre ellas figura la mencionada.

—El mismo día de su representación, cantóse un *duetto* de la ópera *Andromaca i Pirro*, de Puccita, maestro que estaba por entonces mui en boga en Europa. Este fué el primer número de canto melodramático italiano escuchado en Buenos Aires; sus ejecutantes fueron Pepita Martinez i un italiano cantor de iglesia, que contratara Picazzarri; esto si no fué don Jose Amat, quien, como su hijo, practicaba el canto: no hai la absoluta seguridad del hecho.

—La *Andromaca*, de Puccita, había sido estrenada en Lisboa, en 1806, i era por entonces una de las óperas preferidas de ingleses i portugueses, entre quienes gozaba de grande fama. Debido á esta circunstancia i á su comercio con los portugueses del Brasil, debió la ciudad de Buenos Aires, la introducción de esta música.

—Bien pronto la falta de educación artística de la época, hizo malograr el adelanto introducido. El grueso público no podía tolerar que le suprimieran las tonadillas de los entreactos, i estas debían ser acompañadas por guitarras; i á la policía no le convenía pagar guitarreros i además músicos de la orquesta: ó lo uno ó lo otro. Como continuaran las exigencias i se opusiera terminantemente Picazzari, á quien su carácter de descendiente de italianos lo hacía refractario á aquella clase de música, —hubo de realizarse una transacción que no dejó satisfechos ni á unos ni á otros, i en noviembre se deshizo la orquesta i se volvió á lo antiguo, las guitarras i un violin.

Tal vez en esta época pasó la dirección musical á manos de Amat.

En el invierno de 1814 volvió á formarse la orquesta; Picazzarri poseía música italiana en cierta abundancia, de Tritto, Puccita, Paër Paisiello i Pergolesi, consistente en arias i duettos para canto, lo mismo que overturas i sinfonías, de los mencionados maestros i alguna de Mozart. Pero tampoco este año pudo hacerse nada bueno i la orquesta fué aplicada á ejecutar música descriptiva de los melodramas españoles i piezas de magia, cuyo repertorio perduró, como resurrección de otras épocas hasta tres años después. De esto se ha hablado en nuestro libro *Teatro antiguo de Buenos Aires* (*1904.*)

En 1817 la «Sociedad del buen gusto del Teatro», fundada por el progresista Pueyrredón, suprimió definitivamente las guitarras en el escenario i las incluyó á los instrumentos de la orquesta. Para tonadillas ó bailes antiguos de carácter español, las guitarras solas i á veces con los violines, actuaban; pero en la mayor parte de los casos, el acompañamiento era hecho por toda la orquesta, compuesta entonces de forte-piano, violines, violoncelo, flauta, guitarras i trombón, con un número de once tocadores, constando únicamente, en detalle, el de cuatro guitarreros i se supone que un pianista, el director.

Fué la gloria de Picazzarri, en 1816, el haber sido el primero que habló de representaciones líricas en Buenos Aires, i el que introdujo la primera música original de algunas óperas, como ya se ha dicho anteriormente, (en cuya empresa se gastó sus no mui abundantes recursos), dándola luego á conocer al público distinguido ya al piano ya cantándola acompañado por su discípulo

el moreno Remigio Navarro. I comprendiendo que la mayor dificultad con que se luchaba era la falta de ejecutantes, emprendió la tarea de enseñar la música, el canto i el manejo de los más conocidos instrumentos, á un cierto número de discípulos. Simultáneamente escribía al Brasil é Itália, encargando tocadores i cantantes.

Sus dos mejores discípulos fueron el pianista Navarro i el mulato José A. Viera, actor del Coliseo, argentino de nacionalidad, de quien hizo un discreto cantante, i los cuales en 1817 pudieron ya lucir sus habilidades. Pero años después habría de surgir el que los sobrepasara, Juan Pedro Esnaola, niño prodigio, sobrino suyo, pianista, compositor i maestro en 1822, cuando no contaba sino quince años. Una hermana menor de éste, Dorotea, (que fué luego la señora de Gallardo), adquirió tambien cierta fama como pianista.

Juan Pedro Esnaola tenía asombrosa facilidad i grandes disposiciones para la música, i pudo por esto ser un eficacísimo auxiliar de su tío, cuando consiguió implantar el arte lírico en este país.

CAPÍTULO III

EL DILETANTISMO PORTEÑO DESDE PUEYRREDÓN Á RIVADAVIA

No consta de una manera absoluta pero es probable que ya desde 1814 se ocupó Picazzarri de la forma de hacer venir músicos del Brasil é Italia, porque en los primeros meses del año 1817 podía él mismo formar una orquesta de once profesores de los cuales un trombón i

un violin eran extranjeros como consta de avisos en que se ofrecían como profesores de su respectivo instrumento.

En Italia había encargado á parientes i amigos procuraran convencer á los maestros de violin, fagot, clarinete, viola i flageolet, de que debian venirse á Buenos Aires donde podrian establecerse con ventajas ó cuando menos contratarse por uno ó dos años en el teatro aumentando sus ingresos con lecciones en casas particulares i en sus propias Academias.

A fines de 1817 se pudo formar una orquesta de diez i seis tocadores, entre los cuales figuraba una viola i una trompa llegados en octubre, recomendados á Picazzarri. Con esta base fué que desde entonces hasta 1821 el teatro Coliseo pudo ofrecer en sus temporadas de invierno i primavera, canto de arias bufas i duos de óperas conocidas, i cuya música, en su mayoría, era propiedad ó procedía de Picazzarri i se debía á Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, Pergolesi, Tritto, Puccita, Paër, Méhul i Spontini. Hemos tenido en nuestras manos dos ó tres partituras pertenecientes á él, que, amarillas del tiempo i el uso, incompletas i mui deterioradas, las cubría el polvo, entre pilas de cartapacios i mamotretos en un archivo de Conti (?) que ha unos diez i ocho ó veinte años existía en la calle Talcahuano ó Libertad, á la altura de Lavalle, negocio de compra-venta de música, en dos piezas que cruzaban el primero de los tres patios que tenia la casa. Estaban anotadas i corregidas; las palabras difíciles de pronunciar, tenian debajo la pronunciación castellana.

La primera orquesta de 16 profesores se estrenó el 30 de agosto en el festival organizado para festejar la fun-

dación de la Sociedad del Buen gusto. El programa de dicha fiesta fué el siguiente:

1.º Gran sinfonía de Romber, por la nueva orquesta.

2.º Alocucion leida por don Ambrosio Morante, (en la que historió el teatro porteño i la necesidad de una sociedad de intelectuales para dirijirlo).

3.º Drama trágico en 3 actos de autor nacional, titulado *Cornelia Bororquia.*

4.º Aria de Cimarosa, acompañada de forte-piano, por Remigio Navarro.

5.º Gran duo del maestro Tritto, por Picazzarri i otro cuyo nombre no consta, acompañados por la orquesta.

Al final, después de un sainete criollo, la Martínez cantó varias tonadillas nacionales acompañadas por la orquesta, lo que constituyó una novedad.

Como se vé, si bien Picazzarri consiguió dar á la sociedad los elementos necesarios para formar una orquesta importante en su época, le fué imposible obtener los cantantes para dar las óperas. En ese año 17 nada pudo hacer.

En cuanto al siguiente pasó lo mismo en lo referente á cantores.

En abril de 1818, con motivo de las grandes fiestas que se celebraron en la ciudad, festejando el grande i memorable triunfo de San Martin en Maypo, se formó de nuevo la orquesta del año anterior. Cantóse el himno nacional en dos noches consecutivas i se dió el célebre drama *La jornada de Marathon.* Un mes despues, para las fiestas mayas, repetíanse los éxitos del teatro en cuatro noches de llenos completos: á mas del himno nacional la parte musical la completaron el duo célebre del

maestro Tritto, dos overturas de Spontini i la sinfonía de Romber.

Al llegar el verano, redujéronse los gastos suprimiendo parte de los músicos de la orquesta: se rebajaba todo el presupuesto.

El año 19 los cantantes eran (además de los dos conocidos), Viera, Felipe David, Idalgo, Pepa Martínez, Anita Campomanes i una Juliana (cuyo apellido no ha llegado á nosotros); estos últimos cantaban tonadillas, i pequeñas zarzuelas españolas; podían hacer operetas ó melodramas franceses, pero eran incapaces de todo punto de mayores hazañas.

La primera opereta francesa, traducida al español i dada con su música original fué en Julio de 1821, i se titulaba *El Oso*; sus protagonistas la Campomanes i Viera.

Siguió á esta, el vaudeville de Duvai, traducción española (música de D'Alayrac), *La casa en venta.*

De las zarzuelas españolas, la mas aceptada fué *El abuelo y la nieta*, en 3 actos, de Comella, estrenada el año anterior i repetida muchas veces en ese i el que iba corriendo. Ninguna de estas dos últimas se dió con su música original, sino con la que se le compuso exprofeso en el país, ignórase por qué autor.

Así, pues, Picazzarri dejó que el tiempo decidiera de la posibilidad de realizar su idea, i se redujo á dar á conocer la música melodramática italiana en los salones distinguidos de la ciudad, que era terreno propicio para los progresos de ese arte. En 1821 había una gran cantidad de señoritas de la sociedad porteña que cantaban i tocaban el piano; las primeras de estas, lo hacían en castellano, debiendo traducírseles los versos de las

partituras. Muchos jóvenes competian tambien en aquellas habilidades haciéndose notar entre los pianistas compositores los jóvenes Lafinur i Aguirre i entre los cantantes, Moreno i Oyuela.

En cuanto al doctor Lafinur, hombre de talento i disposiciones especialísimas para la música, dice el doctor Juan M. Gutiérrez en su obra sobre Juan de la Cruz Varela, i refiriéndose á la música que componía aquel, tanto para melodramas que se habían recibido de España sin ella, cuanto para los compuestos por Ambrosio Morante (el actor-autor): «haciendo que los instrumentos de la orquesta guardasen armonía con la situación moral de los personajes que se movian en las tablas».

I esta circunstancia prueba no solo que el doctor Lafinur sabía su arte i conocia la forma en que se practicaba la música del melodrama (1), si que tambien habia estudiado en la historia relativamente moderna entonces de la ardiente lucha de Gluckistas i Piccinnistas, en Paris, (cuarenta años antes), las ventajas del sistema de Gluck i los franceses, i lo habia adoptado por completo. La música del melodrama i la ópera seria, debe reflejar los íntimos percances de los personajes que cantan. Existe una célebre frase de Gluck, cuando ensayaba su *Iphigénie* (la ópera con que derrotó á Piccinni), al cantar Orestes su frase: *Le calme rentre dans mon coeur*; como la orquesta continuara describiendo la agitación de su alma, los músicos i cantantes se detuvieron, creyendo que el maestro se habia equivocado ó se

---

(1)—Vease nuestra obra *El teatro antiguo de Buenos Aires*, cap. XI i XII, sobre el melodrama.

contradecia.—«Sigan, sigan,» gritó Gluck desde su asiento de director, «es que está mintiendo; ha muerto á su madre.» (1)

Al mismo tiempo que Picazzarri formaba el gusto del público, continuaba en su paciente tarea de formar músicos i cantantes, tarea por demás difícil porcuanto tardaba en encontrar voces adecuadas i á veces al hallarlas no conseguia obtenerlas para sí, ya sea por no prestarse al estudio del canto por considerar ridículo tal oficio, ya por ser refractarios al de la música los anhelados poseedores de ellas.

En 1821 el público habia entrado de lleno en la aficion musical, i el teatro Coliseo, con una empresa mas progresista, la fomentaba en cuanto le era posible, con una buena orquesta, compuesta de discretos tocadores i dando mui á menudo petipiezas, zarzuelas i operetas con canto. Se producía ya abiertamente la reacción contra la antigua forma musical, la tonadilla pueril.

Los melodramas abundaban también: como el archivo del teatro contaba con gran número de ellos, faltándoles solamente la música, (sin ella habian sido representados años antes) la empresa encargó á Picazzarri, Lafinur, Navarro, Amat i algun otro, que se la escribieran; con ella iban luego á escena. En Octubre se estrenó el melodrama *Clarisa i Betsí* con música de Lafinur, i fué el que mas agradó al público.

Picazzarri trató, á fines de ese año, de fundar una Sociedad filarmónica i si bien consiguió darle nombre no pudo hacerla prosperar, mucho menos cuanto que la política se habia mezclado en el asunto i él no era del

(1)—Referido por Clément en su *Musiciens celébres*.

círculo de los unitarios. Algo atribulado, pensó en el teatro nuevamente i procuró ponerse dentro de alguna combinación con él.

Asi fué como en la cuaresma de 1822 los artistas del *Coliseo Viejo* (nombre que se le daba al teatro) solicitaron del gobierno el permiso para dar una serie de funciones que tuvieran cierta apariencia religiosa, eligiéndose las piezas menos profanas del repertorio; pero aquél no accedió al pedido, por no ir contra la costumbre tradicional que prohibía las exhibiciones en esa época del año. Les concedió, sin embargo, permiso para dar conciertos de música sacra i de ópera, los cuales tuvieron lugar ante no mui numerosa concurrencia, con música de Cimarosa, Rossini, Paër, Sachini i alguna otra del país, especial para el caso, todo bajo la dirección de Picazzarri.

I al empezar la temporada regular, después de pascua, se habian establecido dos corrientes en el público que asistia á las representaciones: unos que estaban por la música i otros que aun gustaban de los dramas, siendo más importante i selecto el grupo de los primeros; por cuya razón se pretendió convertir en teatro los salones de la Sociedad Filarmónica, bautizándoseles con el nombre de teatro de EL COLEGIO, en razón de estar situados casi en frente de la iglesia de este nombre, en la calle de Potosí (hoi Alsina) i realizar allí las tan anheladas funciones musicales.

La dirección musical de este, estuvo tambien á cargo de Picazzarri.

En esta situación, llegó al país, un italiano llamado Virgilio Rabaglio, protegido de un ilustre aficionado á la música, las artes i el progreso, don Bernardino Riva-

davia, i quien lo había conocido posiblemente en España, de donde procedía el músico mencionado. Como la sociedad estaba preparada de varios años atrás i Virgilio Rabaglio (hai quien lo llama erradamente *Virginio,*) por su carácter de extranjero pasara, á los ojos de muchos, por mejor preparado que Picazzarri, el hecho fué que pudo llenar los vacios que éste había dejado, por falta de apoyo; i por indicación de Rivadavia i con su protección pudo fundar una «Academia de música i canto», la misma que el otro había propuesto varias veces sin conseguirlo.

Dando conciertos periódicos se proponía Rabaglio hacer conocer de la mejor manera, las piezas escogidas del repertorio lírico.

Pero le fué necesario entenderse con Picazzarri para la mejor realización de su plan. El protector de Rabaglio se encargó de allanarles todas la dificultades i les dió local.

Con todos los elementos refundidos en la *Filarmónica* se decidió que á mediados del mes de junio de dicho año 1822, se hiciera la inauguración. Un nuevo elemento había llegado de Europa: un profesor i concertista de clarinete, el Sr. Dacosta.

Pero antes de la época fijada, produjéronse dificultades entre Picazzarri i Rabaglio; quebraron sus relaciones i esto motivó la suspensión del concierto inaugural: Picazzarri le retiró los elementos que le pertenecían.

De nuevo intervino el protector de Rabaglio i con tacto i energía consiguió que las cosas se remediaran. Pero había pasado un mes. Recien el 27 de julio se verificó la inauguración de la *Sociedad Filarmónica* en su local, con un concierto realizado de acuerdo con el siguiente programa:

Gran overtura de la ópera *L'Agnesse*, de Paër (compuesta en 1811), ejecutada por una buena orquesta. Sinfonía con clarinete i fagot (instrumentos nuevos)—Otra sinfonía de Haydn—Un concierto para forte-piano, acompañamiento de orquesta, por el profesor Remigio Navarro—Un cuarteto—Una sinfonía.

El 4 de agosto, ante mayor concurrencia que la primera vez, el segundo concierto se realizó de acuerdo con este programa:

Overtura del *Marido engañado*, de Gaveaux—Concierto de clarinete por el profesor Dacosta—Dúo de guitarras con forte-piano, Carulli—Concierto de forte-piano, Steibelt—Overtura de *Il Ritorno di Tobia*, J. Haydn—Overtura de *La flute enchantée*, de Mozart.

En agosto 17 el tercer concierto:

1ª Parte—La misma overtura de Gaveaux (á pedido general)—El gran concierto de clarinete por Dacosta-Pleyel—Cuarteto de guitarras, Carulli—Cuarteto de guitarras, con piano, Haydn.

2ª parte—Gran sinfonía de Mozart—Concierto de flauta i orquesta por Fuentes, Ugot—Sonata para piano solo, por Remigio Navarro; Dusseck—Gran sinfonía de *La flutè enchantée,* de Mozart.

Como se vé, todo lo que pudo el protector de Rabaglio, fué conseguirle músicos i ayudarlo á realizar tres conciertos en veinte días, pero no pudo obtener de Picazzarri los cantantes necesarios.

Este, por su parte, desalojado de la dirección de la Sociedad Filarmónica i el teatro de *El Colegio* se arregló con los del Coliseo. Pero el Coliseo estaba en tan malas condiciones, que el gobierno ordenó su clausura hasta realizar las composturas necesarias; después de las fies-

tas mayas cerróse i Picazzarri tuvo que resignarse á esperar. Algunos de los cantantes que encargara á Italia estaban ya en viaje á estas playas i con ellos iba bien pronto á obtener la superioridad sobre su rival.

La noticia de su llegada, decidió aun más, á Picazzarri á no transigir con Rabaglio.

A fines de junio reabrió sus puertas el Coliseo, con el nuevo nombre de *El Proscenio,* por más que fué un bautismo inútil, ya que el público siguió llamándolo Coliseo como de diez i ocho años á esa parte.

En los primeros días de julio llegaron de Europa Zapucci i Teresa Nadini. Picazzarri formó la nueva orquesta de 20 músicos i se fijó el debut para el 13 de ese mes, esto es quince dias antes del primer concierto de Rabaglio.

CAPITULO IV

CANTO DE OPERA I CONCIERTOS CÉLEBRES EN EL TEATRO I LAS DIVERSAS SOCIEDADES MUSICALES

Fué por lo tanto el 13 de julio de 1822 el dia primero en que se cantó *en italiano*, música de ópera italiana, en el teatro de Buenos Aires, i Zapucci i la Nadini los primeros artistas italianos que vinieron al país á cantar en el teatro; pero no fué ni la primera vez que se cantó, pues ya sabemos que hacía cinco años aproximadamente que Picazzarri, la Martínez, la Campomanes i Viera, en el teatro, i los diletanti, en los salones, habíanlo hecho

ya en español; ni fué tampoco ese día el del estreno de la primera ópera; Zapucci y la Nadini, cantaron, en los entreactos, *arias i duos* de óperas. La novedad para el público no fué otra que ver reemplazada la tonadilla con guitarras i violin, por números sueltos de ópera, en italiano, acompañados por buena orquesta.

Todo Buenos Aires, pasó por el teatro durante la segunda mitad del mes de julio, con el objeto de escuchar á los cantantes italianos.

Tenia Zapucci, por lo que se desprende de las crónicas i comparaciones ulteriores, una regular voz de bajo cantante; la Nadini era una contralto de escaso mérito apesar de haber hecho furor en el teatro de Rio de Janeiro.

Ambos eran, al mismo tiempo, profesores de música i canto, i en tal carácter se establecieron en Buenos Aires.

Como es natural, al contratarlos la empresa del Coliseo i Picazzarri, se les prohibió en absoluto tomar parte en concierto ninguno fuera del teatro; en cuanto á Rabaglio,.... ¡con él, ni á la gloria! Poco faltó para que se les prohibiera conversar!

En el mes de agosto los éxitos de ambos continuaron, i los conciertos de Rabaglio, efectuados el 4 i el 17, lejos de perjudicar á la empresa, la favorecieron, puesto que contribuyeron á aumentar el entusiasmo por la buena música: luego contrató los mejores músicos de su orquesta, pagándoles mayor sueldo, i por último, asegurando con un buen contrato á José María Dacosta, célebre concertista de clarinete, i único en el país como tocador de ese instrumento.

Al mismo tiempo, el mismo asentista del Coliseo se dirigió, por enviado especial, al Brasil, con el fin de con-

tratar allí nuevos cantantes, i así lo dió á conocer al público, por medio de anuncios especiales que publicó en los cartelitos volantes de las funciones de la semana.

El 27 de agosto, esto es, diez dias después del tercero de Rabaglio, hizo debutar al clarinetista Dacosta en un concierto de su instrumento, con acompañamiento de orquesta, en los entreactos de la función dramática.

Ejecutóse el mismo día i con intervención del concertista, á gran orquesta, la overtura de *Don Juan* de Mozart. Su interpretación tal vez no fuera un modelo, á causa de la escasez de medios i de dirección, pero fué seguramente lo suficientemente buena para que el público que poco sabía aun de música, se diera cuenta de lo que eran las bellezas clásicas en lo instrumental.

Por otra parte, como el dominio de los instrumentos no es cuestión de épocas determinadas, puede suponerse sin temeridad que así como hoi en día es posible todavía oír una mala orquesta, el año 22 pudo escucharse una mui discreta i algun solista perfecto.

Zapucci, la Nadini i la Campomanes cantaron también varios trozos sueltos de óperas.

En esto se produjo una ruptura de relaciones entre el asentista i Picazzarri. A mas de la lucha del teatro con la sociedad filarmónica, un tercero salió á la palestra: inútil ya, por cuanto el éxito estaba asegurado, Picazzarri fué despedido del teatro, i se encontró de pronto frente á dos rivales; él, que había sido el verdadero iniciador de aquella revolución artística; él, que había luchado durante ocho años por implantar la ópera italiana en Buenos Aires! Pero todos cuantos inconvenientes se le presentaron, la traición ó la ingratitud, no le impidieron ponerse frente á frente de Rabaglio i el asentis-

ta del Coliseo, con el valor que dan las convicciones profundas.

Tenía á su sobrino Esnaola, grandes amistades en la sociedad i un notable archivo musical. Comenzó por abrir una escuela de piano, canto i armonía, con 5 $ de mensualidad. Simultáneamente anunció la fundación de una gran *Academia nacional de música*, «con el concurso de los primeros músicos del país», i cuyo fin sería el de dar conciertos periódicos de música vocal é instrumental. Esto de *vocal* era para matarle el punto á Rabaglio, que solo los podía dar instrumentales, como tambien al asentista del teatro, que no tenía sino á Zapucci, la Nadini i los cómicos.

En un mes i pocos días de trabajos pudo ponerse en condiciones ventajosas de lucha.

Anunció su primer concierto para el 30 de septiembre, pero por causa de un detalle imprevisto, no se llevó á cabo ese día, sino el siguiente.

«El 1.º de octubre, á las 6 de la tarde, se hace la solemne apertura de la *Academia de música i canto*, que fundó i actualmente dirige el señor Antonio Picazzarri, la cual está situada en los altos de la casa del tribunal de cuentas. Asistió á ese festival una mui numerosa concurrencia, honrándola con su presencia, además, varios ministros del gobierno i cuerpo diplomático.»

En esta forma daba cuenta días despues un periódico; pero por cierto que no hizo constar una particularidad por demás simpática i fué la de verse concurrir á él las familias españolas que aun no se habían mostrado en fiestas públicas desde los sucesos de 1810, i semejante acontecimiento fué sinceramente festejado, porque esta

vez quedaban definitivamente olvidadas las mui antiguas rivalidades que no tenían ya razón de ser.

El programa de este concierto decía:

«*Primera paree*: Canción *La gloria de Buenos Aires*, de Juan de la Cruz Varela, música de Picazzarri. Concierto de piano, de Duseck. Cavatina de la ópera *La urraca ladrona* (1) de Rossini. Andante i rondó, dúo de la misma.

Segunda parte: Overtura de Mozart, por la orquesta. Duetto de Puchite (2). Trío para piano, violín i flauta, de Per (3). Cavatina de *La Italiana en Argel*, Rossini, Cavatina de *Tebaldo i Dorliska*, del mismo autor. Terceto de la ópera *La Inés*, de Per. *La gloria de Buenos Aires*, para canto.»

Todos los números fueron mui aplaudidos, sobre todo la canción patriótica de Varela, que, como se ve, figuraba dos veces en el programa. Las primicias de este concierto fueron los números de *Torwaldo e Dorliska*, completamente desconocidos en esta ciudad, i no del todo vulgarizados en Europa, (por tratarse de una ópera compuesta por Rossini cuando trabajaba por contrata, i de mala gana), asimismo los de la *Gazza ladra*, conseguidos por Picazzarri en Italia, gracias á su empeño i á la actividad de parientes i amigos á quienes confió la tarea de buscarlos.

Los conciertos de la Academia se hicieron más po-

---

(1) En español en el original. Era costumbre de esa época traducir todos los títulos.

(2) Se trata indudablemente del de Andromaca. Ya hemos dicho que el maestro es Puccita.

(3) Es Fernando Paer, rival de Rossini i su enemigo encarnizado.

pulares que los de la Sociedad Filarmónica, debido á los números de canto, que eran el principal atractivo del público, que quería conocer las óperas aunque fuera por trozos sueltos.

El 15 del mismo mes llegó de Río de Janeiro el profesor italiano Massini, con el fin de dar conciertos para hacerse conocer i luego enseñar la guitarra, flauta, flageolet doble i clarinete. Era un nuevo elemento que tenían que disputarse furiosamente Rabaglio, Picazzarri i el teatro, i que consiguió al fin Picazzarri.

Para presentarlo al público, preparó un concierto que tuvo lugar el 23 de octubre, ante numerosa i selecta concurrencia.

El 11 de noviembre dió la Academia su primera función mensual, con la asistencia de los señores ministros de hacienda i de gobierno. El maestro presentó sus once primeras discípulas i por primera vez en Buenos Aires, el espectáculo de aquellas niñas candorosas, apareciendo en un escenario, ante un público que las iba á juzgar, emocionó vivamente los concurrentes.

El joven Juan Pedro Esnaola, profesor á los 15 años, fué calurosamente felicitado; su tío Picazzarri, aplaudido con entusiasmo en el dúo serio de la ópera *Isabel de Inglaterra*, de Rossini, que cantó con un aficionado.

Las heroinas de la fiesta fueron las discípulas, cuya vergüenza era tanta, que se confundían grandemente, sin atinar con lo que hacían, en cuanto el público las colmaba de aplausos. ¡Quién sabe si hoi día vivirá el recuerdo de una sola de ellas! ¡Han pasado ochenta i tres años de aquella fiesta!

En diciembre dióse el segundo concierto de la serie,

con un programa selecto i bien repartido, á fin de que no predominara ni la parte vocal ni la instrumental. Como los anteriores, su éxito fué inmenso, i contribuyó no solo á afianzar la fama de Picazzarri, si que tambien á fijar definitivamente el gusto público por la música de ópera i los conciertos.

A todo esto, i como es facil comprenderlo, Rabaglio procuraba en vano encontrar el medio de levantar su decaida Sociedad Filarmónica. Por medio de un amigo íntimo, el tenor Rosquellas, buscaba en el Brasil los elementos para derrotar á sus competidores, el asentista del Coliseo i Picazzarri. El primero ya sabemos que tambien tenia un representante en el Imperio con igual objeto.

Entre tanto, con los pocos elementos de que disponia, preparó un concierto para mediados de diciembre; pudo realizarlo después del de la Academia, pero no consiguió orquesta, pues todo cuanto tocador habia en Buenos Aires estaba comprometido con los otros.

Acompañaron, en el piano, un buen aficionado, el señor Mandeville i un cuarteto de cuerdas. La concurrencia no fué escasa, pero artísticamente considerado este concierto, quedó mui por debajo del de la Academia i no fué del completo agrado del público. Desde este momento la idea de Rabaglio no fué otra que unirse á Picazzarri i refundir las dos sociedades en una sola; se había convencido de la inutilidad de la lucha i se declaró vencido.

Acercóse á su antiguo aliado i confesando sus errores, que meses antes habia negado, se entregó á discreción. Picazzarri aprovechó la victoria i redujo á su rival con un contrato sin escapatoria, de cuyo cumplimiento Rivadavia era la mejor garantia.

Si Rabaglio no se apresura tanto i confia mas en Rosquellas, hubiera podido derrotar á su competidor antes de fin de mes, i la Sociedad Filarmónica no hubiera tenido que desaparecer, absorbida por la Academia nacional.

El mejor coadyuvador de las ideas de Rabaglio hemos dicho que era Rosquellas, español de nacionalidad, poseedor, en esa época, de una no mal timbrada voz de tenor.

Fué á él á quien realmente debió este país la ópera. Nunca nadie trabajó con más ahinco en la realización de una idea; la decision i el entusiasmo de Picazzarri no fué jamás ni sombra de los de Rosquellas, ni menos pudo aproximarse á su asombrosa actividad.

Con el entusiasmo, constancia i tesón propios de los de su raza, trabajó i luchó de tal manera, salvando cuantos inconvenientes le salían al paso, que consiguió al fin su objeto haciéndose acreedor á la gratitud de sus contemporáneos.

Rosquellas estaba en Río, revolviéndolo todo para conseguir música, cantantes, orquesta i cuanto pudiera ser necesario para conseguir el éxito de los proyectos de Rabaglio, cuando éste se vió derrotado por Picazzarri i se acercó á él á tratar las bases de un arreglo honroso.

Rosquellas en medio del torbellino de sus trabajos, había olvidado, ó no lo juzgó necesario, prevenir á su socio de que la hora del triunfo había sonado; talvez un aturdimiento mui propio de su raza, le hizo cometer tan grave error en asuntos de empresas de la importancia de los que estaban confiados á él.

En los últimos días de diciembre, cuando el trato con

Picazzarri estaba ya firmado, llegó del Brasil, enviado por Rosquellas, el ilustre músico Massoni, ya famoso i que llegó á serlo aún más en Buenos Aires, i cuyo nombre fué por mucho tiempo una gloria de esta ciudad.

Tratábase de una verdadera celebridad mundial; i del que nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

Antes de terminar éste, mencionaremos á dos buenos músicos llegados en ese célebre año de 1822, Massini ya nombrado, i un señor Fuentes, español, primer flautista de nota, que se hizo admirar en el concierto del 17 de agosto en la Sociedad Filarmónica, i el cual se radicó en el país.

Esteban Massini, fué un buen maestro, cuya influencia entre los aficionados argentinos fué eficiente, sobre todo en lo que se refiere á guitarra. Los mejores discípulos Trillo i Robles fueron luego á su vez maestros de toda una generación. Don José A. Wilde nos habla de los célebres doctores Cordero i Albarellos que sobresalieron entre los aficionados argentinos por su virtuosidad.

Massini fué además compositor. En el cancionero argentino, publicado por el mencionado doctor Wilde en 1837 i 38, figuran varias piezas de canto de que era autor i cuyos versos eran, de *La tórtola viuda*, el poeta Rivera Indarte;—de *La despedida de Barracas*, Vicente Rivero; de *El sueño*, Arriaza; i de *El Desamor*, el poeta Echeverria.

Por último el célebre «Himno de los Restauradores», letra de José Rivera Indarte i música del mismo Massini, aparecido en 1835, se hizo célebre en tiempo de Rosas: con música para piano, orquesta ó guitarra.

CAPÍTULO V

LAS PRIMERAS CELEBRIDADES DEL ARTE LÍRICO EN 1823

A pesar de la circunstancia de llegar el profesor Massoni sin aviso previo, la sorpresa de su llegada no fué tanta que impidiera á sus empresarios, organizar el festival con que había de ser presentado al público porteño.

Ante todo se organizó uno previo, para el 6 de enero de 1823 con el objeto de presentarlo á los miembros de la sociedad filarmónica. El maestro ejecutó en el violín varias piezas, con tal destreza, maestría i corrección que produjo asombro i entusiasmo; no quedó músico ni aficionado que no se inclinara respetuosamente ante aquel prodigioso ejecutante.

Pocos eran los que en Buenos Aires habían oído hablar de Paganini ni se dieron nunca cuenta de lo que era un *virtuoso* de esa clase; Massoni lo hizo comprender. No está fuera de lugar, recordar en este sitio, la historia de algunas celebridades anteriores.

—Arcangelo Corelli, muerto en 1713 había sido el primer celebérrimo violinista i compositor italiano; fué el fundador de la escuela italiana de violín, en contraposición con la francesa, (como ha sucedido en los siglos con todos los artes). Su profesor Bassani quedó mui por debajo de él. Contemporáneo del fabricante Stradivari, puede decirse que influyó mui directamente en el progreso de la casa. Hasta entonces no se conocían en Italia buenos violines sino los Amati. Contemporáneo de gran-

des celebridades musicales, Corelli no tuvo competidor en su siglo.

Pugnani figuró cien años después, pero no llegó á igualarle. Murió en 1803, cuando Paganini lo había eclipsado ya.

—Boccherini, que murió en 1805, ocupó el primer puesto entre los virtuosos de su época, en el manejo del violoncelo, atribuyéndose á él la invención del *quinteto*, como nueva forma de composición instrumental.

Rode i Kreutzer, dos franceses, mui superiores á Pugnani, (apesar de sus méritos), muertos en 1830 i 31 respectivamente, llevaron la virtuosidad á un extremo que no se había hasta entonces sospechado. Rode sobretodo, íntimo amigo de Boccherini (quien le compuso música), alcanzó grandísima celebridad en Inglaterra, España, Alemania, Austria, Bohemia, Hungría i Suiza. Beethoven escribió para él una famosa romanza con acompañamiento de orquesta. En 1803 fuese á Rusia en compañía de Boieldieu i fué allí primer violín del emperador Alejandro.

Pero apareció Paganini (nacido en 1784) i eclipsó á todos; fué prodigioso desde los seis años; se ha creido siempre que en el manejo del violín no podría ser superado. Fué el descubridor de los sonidos armónicos.—

Massoni era contemporáneo de Paganini; había tenido la suerte de escucharlo varias veces i estudiar de cerca sus procedimientos célebres, i es evidente que tales ejemplos, en individuos predispuestos, provocan saludables emulaciones, i todas las ventajas de la imitación concienzuda i entusiasta. Massoni era imitador de Paganini, él mismo lo declaraba, con lo cual se explicaba el por qué

de la maravillosa novedad de sus formas i procedimientos artísticos.

En cuanto al reducido público, que asistió á la *soirée*, salió tan entusiasmado, que en pocas horas corrió por la ciudad la voz que pregonaba aquel portento, hasta que, llegando á oídos del gobierno, fué invitado Massoni para dar una sesión de música en los salones del consulado; sesión que tuvo lugar el 15 de enero ante una selectísima concurrencia, que no bajaría de 300 personas, incluso los miembros del superior gobierno, que asistieron todos.

Fué una noche memorable la del 15 de enero de 1823; un verdadero maestro interpretaba la música de los reyes del arte italiano. El violín de Massoni dejaba de ser un cuerpo inerte para convertirse en un ser animado: el maestro hacía vibrar con su arco, al hacer vibrar las cuerdas, todas las fibras del alma: «su violín hablaba, cantaba, reía, lloraba, murmuraba, sollozaba», i los espectadores, pendientes de aquél, no se atrevían á respirar siquiera, aunque á veces, i todos á una, dejaban escapar bravos! imposibles de sofocar. Esnaola, al piano acompañaba al maestro.

El programa fué éste:

Gran sinfonía de la ópera *Barbero di Siviglia*, Rossini. Aria de la misma ópera, por Esnaola. Concierto de violín, por Massoni; Laffont. Aria de Mozart. Variaciones del mismo, para violín i piano. Sinfonía del maestro Crento por la orquesta. Aria de la ópera *Gazza Ladra*. Variaciones de violín, por Massoni; Massoni. Sinfonía del maestro Winter, orquesta.

Es inútil decir que entre los aficionados á la música, se repitieron las *soirées* á base de Massoni como violinista, no quedando salón distinguido, con forte-piano de mar-

tillos, á que no fuera invitado. I, cosa rara en un especialista, Massoni concurría. Treinta años despues no se pudo conseguir eso de Thalberg, ofendiéndose sobremanera las familias desairadas.

En febrero, refundidas la sociedad filarmónica i la Academia nacional en una sola, i trasladadas al local de la primera, se organizó otro concierto, que tuvo lugar con el éxito que es de suponer. En este tomaron parte Zapucci, Picazzarri i varios aficionados.

A fines de mes, llegó del Brasil, Pablo Rosquellas, trayendo al maestro José Troncarelli, cuyas especialidades eran el piano i el fagot, además de ser profesor de canto, composición i acompañamiento; i á la joven tiple Carlota Anselmi.

—Rosquellas era español, pero criado i educado en Italia; poseía una bonita voz de tenor, poca extensa, pero que debido á sus conocimientos musicales i á su práctica de las tablas, remediaba sus defectos. Dicen que jamás dejó conocer al público el momento en que su voz iba á faltar, ni cuando su registro poco extenso no le permitía llegar de primera intención á la nota escrita en su parte; daba con dificultad el Si bemol, pero sabía tomarlo con verdadera maestría i sin demostrar el esfuerzo hecho para conseguirlo. Artista consumado, en su arte, poseía los mil recursos que suplen las dotes naturales necesarias. Stagno, De Lucía, Signoretti, fueron más tarde ejemplo de la misma habilidad.

Completaban aquellas buenas cualidades su figura en extremo simpática, sus finos modales, su trato ameno, su vivacidad i bellezas de carácter. Fué el amigo íntimo de toda la juventud dorada de aquella época, gran compañero de artistas i aficionados; tuvo solo dos ó tres ene-

migos que ya explicaremos más adelante quiénes fueron i la causa de su enemistad; de cuyos enemigos al principio nada pudo temer, porque se veía apoyado por la muchachada i contaba con el aprecio que había sabido captarse en las cumbres sociales.

Los hijos de aquella «muchachada» de 1823, habrían de repetir estos extremos amistosos, treinta años después, en 1854, con otro simpático artista, el barítono Casanova.

Hemos dicho que Rosquellas venía á luchar contra Picazzarri; pero al encontrarse con la capitulación de su amigo Rabaglio i los triunfos de Massoni, sin contrariarse en lo más mínimo, fija solo su mente en la realización de su idea, la de instituir la ópera en el Coliseo, —habló con ambos en presencia de Massoni, i les hizo ver la necesidad de entenderse con el asentista del teatro i su propietario, para organizar una temporada de invierno, preparatoria de una de ópera completa.

Rosquellas no pensaba sino en cantar: para conseguirlo había trabajado sin descanso en Río, había escrito á Portugal i á Italia para obtener actores, prometiéndoles fortunas que nunca hubiera podido darles, pero como en aquella época podíase traer artistas á Río sin contrata, ni anticipos, ni pasajes pagos, era fácil escribir i esperar á ver si se embaucaba á alguno.

Tal era el entusiasmo de Rosquellas que se arregló con Massoni i lo contrató á sueldo i tanto por ciento, no solo para director i primer violín si que para formar la futura orquesta, enseñando convenientemente á sus músicos. I se trajo consigo á Troncarelli para completar la orquesta con el fagot que faltaba i para que este maestro preparara nuevos fagotistas; si hasta compró i trajo

el instrumento con que debía estudiar i tocar el nuevo músico. El mismo lo refería riendo.

No había descuidado tampoco el pensar en la reemplazante de la Nadini, que ya era una mujer algo gastada; buscando empeñosamente, encontró en el Brasil, contrató i trajo á Buenos Aires, á *la joven Anselmi*, de *12 años* de edad, pero que su buena voz remediaba el defecto de sus pocos años.

Desde su llegada á Buenos Aires, no hizo Rosquellas otra cosa que preparar i ensayar la pequeña *troupe*. Massoni como director de orquesta i maestro de primeras partes allanaba todas las dificultades; Zapucci i la Anselmi estudiaban con eficacia bajo tan buena dirección; Viera, orgulloso de verse elevado á la categoría de primer barítono de la compañía, echó al diablo sus papeles de comedias, para dedicar todo su tiempo al estudio de la música, procurando dar á su voz las inflecciones i matices que le exigía Massoni en los ensayos i le hacia practicar Picazzarri en sus repasos.

Se había preparado un concierto para marzo, pero no se realizó por circunstancia que lejos de perjudicar, ayudó á la realización de la idea principal. El asentista del teatro, viendo que Picazzarri, Rabaglio, Zapucci, la Nadini, Viera i los músicos de la orqnesta no le pertenecían ya: que Massoni i Rosquellas eran elementos extraños, i la Anselmi estaba con ellos: que el público exigía música i canto i no suscribía el abono de invierno si no se le garantizaba, optó por entrar en tratos con Rosquellas, que, como sabemos, lo había abordado ya. Pidió que no se hiciera concierto alguno antes de iniciarse la temporada, i aceptada esta base, firmó el contrato.

Inmediatamente lo anunció al público i comunicó á la

policia, i el abono se cubrió en el acto: era éste por tres únicas funciones.

El 28 de marzo tuvo lugar la primera. Con una sala completamente llena, despues de una piecita de comedia, en un acto, apareció el tenor Rosquellas, en traje de carácter, (lo cual agradó sobremanera) i en italiano, cantó la serenata del conde Almaviva del *Barbero di Siviglia*, de Rossini i toda la escena con Figaro, hecho por Viera también en traje de carácter. Massoni presentó una orquesta irreprochable compuesta de 24 músicos, entre ellos tres solistas i un trompa que casi lo era.

El efecto que produjo en el público tan extraordinario expectáculo, ¡casi una ópera!, puede imaginárselo uno fácilmente, al pensar en el que produce toda novedad famosa largo tiempo esperada, presentida i gustada incompletamente; las voces de Rosquellas i Viera, hechas la una para la otra; la música admirable del *Barbero*, cuyo mejor elogio es decir que su autor la bebió en el gran Mozart, admiración de toda su vida,—i la cual era nueva en los conciertos de Buenos Aires, todo contribuía al entusiasmo.

Pidióse dos veces el *bis*, que con gusto concedieron los artistas. Rosquellas i Massoni fueron aclamados varias veces durante la función i al terminar ésta.

El segundo número de ópera, provocó, si es posible, mayor entusiasmo por figurar en él la joven Anselmi haciendo de Rosina, en la escena de la lección de la misma obra, con Zapucci i Rosquellas.

La Anselmi poseía una bonita i bien timbrada voz· Zapucci cantaba bien i la suya era agradable, pero practicaba el arte escénico de la escuela napolitana de su época, la bufonada exagerada i que no podía ser bien recibida en Buenos Aires, pueblo entonces que contaba

con una sociedad distinguida mui culta, i debido á que, en algunos momentos, «pasaba los límites de la estravagancia.» Estos mismos defectos habían provocado, en París, esa reacción del siglo anterior contra los cantantes italianos i que se tituló *guerre aux bouffons.*

En cuanto á Massoni, pudo comprobarse una vez más, que era un músico notable en toda la extensión de la palabra, i digno tal vez de mayores elogios que muchos *soi-dissant* famosos directores de orquesta que le sucedieron en el puesto. Escritores i entendidos en materias musicales, que han vivido lo suficiente para juzgarlo comparativamente con los que en cuarenta años después le sucedieron, sostuvieron que ningún violinista llegó al país hasta el año 70 superior á Massoni, ni otro director de orquesta mas concienzudo. Por todo cuanto se sabe de este eximio músico, consta que fué realmente notable, uno de los tres astros de primera magnitud que brillan en el lejano horizonte artístico de nuestro país i que ya no pueden eclipsarse: la Guevara, Casacuberta i Massoni.

Un duo del primer acto, un trio del segundo, otro del tercero i dos arias, todas del *Barbero*, constituyeron el programa del festival.

Los diarios i periódicos aparecidos en los dias sucesivos, traduciendo la opinión pública, festejaron complacidos tan fausto acontecimiento artístico, diciendo uno de ellos, *El Centinela*, que el profesor Rosquellas (verdadero *leader* de aquellos triunfos), había dado ocasión de oír por primera vez verdadera música i bien cantada. En efecto, sabemos que hasta ese día el canto en el teatro i en los conciertos había dejado mucho que desear, tanto en calidad de voces cuanto en desempeño; lo habían practicado aficionados.

Las otras dos funciones fueron formadas por un *potpourri* de arias, cavatinas, duos i tercetos de óperas más ó menos conocidas i como es natural una sinfonía al empezar i otra al concluir; predominaron en ambas los números del *Barbero.*

Tal vez debido á esta última circunstancia, es que algunos escritores han afirmado erróneamente que la primera ópera dada en Buenos Aires fué el *Barbero,* en este año de 1823; pero como se ve, no fué la ópera completa sino trozos sueltos de ella, lo que cantaron Rosquellas, Viera, Zapucci i Carlota Anselmi aquella noche.

CAPÍTULO VI

VACCANI EL PRIMER BARÍTONO DE FAMA

En este estado de cosas, tanto Rosquellas como Massoni se apercibieron de la justicia de las observaciones de algunos hombres inteligentes, respecto á lo impropio que era en ambos, el continuar presentando al público ese hilvanado de cantos i sinfonías, mui distantes de ser la ópera tantas veces ofrecida por los empresarios. I Rosquellas partió nuevamente para el Brasil à hacerse de los elementos que le faltaban, resuelto á pasar á Portugal, hasta á Italia, si era necesario, con tal de realizar completamente la idea primitiva.

El Brasil era, por ese entonces, mui favorecido por los artistas del mundo entero: iban directamente de Portugal, hacían la bolsa i regresaban. El emperador protegía el arte en forma decidida.

Al partir Rosquellas, terminó el contrato de Massoni i la orquesta, con el asentista del teatro; el maestro dedicó todo su tiempo á la Academia nacional de música la cual estaba á punto de terminar el edificio donde iba á instalarse definitivamente.

El 11 de mayo de ese año de 1823 se trasladó á él con toda pompa i solemnidad; estaba éste situado en la calle Potosí (hoi la de Alsina) al llegar á Perú i frente al paredón de la iglesia de San Ignacio; edificado expresamente i con fondos propios, adornado con magníficos salones para conciertos i sesiones de música públicas i privadas, lo mismo que otro para reunión de los socios i luego clases para estudio. El archivo contaba con obras de alguna importancia, como ser la partitura i *particellas* de las óperas *Barbero*, *Italiana en Argel*, *Don Juan*, *La flûte enchantée*, *Ifigenia* i *Orfeo;* algunas sinfonías, cuartetos, tríos i quintetos.

El local ya había sido ocupado por la Sociedad i un tiempo antes fué cárcel.

De este lugar hasta el cadalso horrible,
En el carro de muerte arrebatados,
Iban los infelices destinados
Al desagravio de la lei hollada
I de la sociedad menospreciada.

Dice el poeta Varela en una composición que publicó en el diario *El Centinela.*

El día de la inauguración se celebró con un concierto de canto, piano, violín, fagot, clarinete i un cuarteto de cuerdas. El 31 de mayo gran concierto vocal é instrumental, con la primera orquesta de 26 músicos, dirigida por Massoni, i con el siguiente programa:

Introducción: Himno nacional.

1ª Parte: Gran overtura de *Ifigenia* de Gluck. Concierto de Bach, para piano, por Esnaola. Aria de canto de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, por Piccazzarri. Dúo por los señores aficionados Moreno i Luca (turbados pero aplaudidos). Aria por otro socio cuyo nombre no consta pero que tal vez fué Amat. Dúo de Pavessi por la señora Darregueira i el señor Mandeville.

2ª Parte: Overtura de *La flûte enchantée* de Mozart, orquesta. Sólo de violín por Massoni, acompañado al piano por J. P. Esnaola. Aria de la ópera *La flûte enchantée* para violín, piano i canto, por Massoni, Esnaola i Moreno. Cuarteto de *Moïse*, de Rossini. Coro general por todos los socios i discípulas, con los sólos á cargo de Picazzarri, Viera i Carlota Anselmi, acompañados por la orquesta.

María Sánchez de Mandeville i Carmen Madero en el arpa i el canto, respectivamente, se hicieron acreedoras á las entusiastas aclamaciones del público i merecieron el honor de una galana composición poética del insigne vate argentino, don Juan de la Cruz Varela (1).

Respecto del profesor de arpa, de la Academia, ningún dato hemos hallado que nos haga sospechar su nombre i sí tan solo más ó menos la época de su llegada: la segunda mitad del año 1822.

A este punto, como se ve, la afición por la música en Buenos Aires, había tomado tal incremento, que podía ya considerarse superior á la de cualquiera otra de las grandes ciudades de Sud América, afición que se propagó aún

(1) J. M. Gutiérrez.—*Juan de la Cruz Varela*, cap. XXIII.—(Como de costumbre en obras de este autor, un error de imprenta ó de él, hace tener lugar este concierto en 1833, diez años después).

á las clases más bajas de la sociedad, los mulatos i negros, quienes habrían de llegar á distinguirse por su buen oído, facilidad de aprender, buen gusto i decidido empeño en su práctica: hubo muchas sociedades filarmónicas cuya totalidad de socios fueron mulatos i negros, distinguiéndose por su predilección hacia el canto, el violín, la flauta i la guitarra, en cuya práctica lucían grandes habilidades. Medio siglo despues aun subsistía.

A fines de junio volvió el infatigable Rosquellas, de su viaje á Río, trayendo un elemento notable, el bufo Vaccani, célebre barítono de su época i de quien hacen todas las crónicas, sin excepción, entusiastas elogios. Su trato social, fuera del teatro, al decir de cuantos lo conocieron, era exquisito, i las referencias que de él han llegado á nuestros días son irrecusables, porque son de viva voz: hasta ha poco tiempo vivían personas que lo trataron tanto aquí como en Montevideo; don José A. Wilde, Calzadilla i otros, entre los que figuran el padre del que estas líneas escribe, lo conocieron en los últimos tiempos de su prestigio, i por lo tanto oyeron de boca de los contemporáneos anteriores, los elogios que nos han trasmitido con verdad. El general Mitre conocíolo también i á él debemos el retrato que figura en estas páginas.

En julio se presentaron en los salones de la filarmónica la pareja Rosquellas Vaccani, en un concierto mui anunciado, á entrada cara, i concurridísimo; predominó en él la parte cantada.

Vaccani hizo toda la parte de Fígaro, á solo i á duo con Rosquellas. El pobre mulato Viera quedó vergonzosamente derrotado aquella noche; él había cantado ese mismo papel! Qué diferencia de voz i de maneras de emitirla!

También cantó Vaccani un *Don Giovanni*, con Zapucci, que fué una maravilla para el público.

Rosquellas, por su parte, cantó varias piezas españolas i un *aria* de Mozart; i la Anselmi también tomó parte.

Pasado este concierto, Rosquellas entró de nuevo en tratos con el asentista del teatro, proponiéndole dar tres funciones mixtas de comedia i concierto, repartiendo las utilidades de las dos primeras, Rosquellas i Vaccani i de la tercera, el asentista. Aceptó éste, se firmó el convenio, i el 24 de julio cantaron ópera seria, en trozos, (como de costumbre), Rosquellas i Vaccani.

Massoni dirigió las tres noches, una orquesta de 24 músicos. El barítono cantó sus tres más celebradas canciones, *El viejo militar*, *El molinero* i aria de Fígaro, luciendo hermosos trajes de su propiedad; cantó igualmente varios trozos de Mozart, sobre todo del *Don Juan*.

Para estas fiestas cobráronse precios dobles i apesar de eso, el público se disputó las localidades; no quedó un asiento sin colocarse, i la policía prohibió que continuaran vendiéndose entradas «por temor de que se desplomara el teatro», (sic).

El gusto del público estaba ya hecho á la música, tan es así, que exigían al asentista que contratara á la Anselmi, la Nadini, la Campomanes, Vaccani, Rosquellas, Viera i Zapucci, i diera óperas; pero aquél se hizo el sordo í con razón, puesto que artistas de la talla de Massoni i compañeros, hubieran exigido elevar los precios de las localidades al cuadruple de su valor i esto no lo hubiera soportado el público.

Una vez ó dos (á lo sumo) por semana, Rosquellas i la Anselmi, contratados al efecto, hacían oir algún aria ó duo en un entreacto de función de martes ó jueves.

Para reemplazar (!) á la ópera i sus cantantes, dábanse zarzuelas, melodramas i operetas, por Viera, la Campomanes i demás cantarines de la compañía; los más notables de éstos fueron *La marquesa i el jardinero*, una pequeña ópera en castellano, i *La Melomanía*, opereta bufa que satirizaba parodiándolos á los cantantes italianos i á sus protectores, en la cual Viera era el ùnico que estaba aceptable.

Hasta el 23 de agosto continuó en el Coliseo practicándose la música en esta forma; en ese día tuvo lugar una fiesta de todo punto memorable, á beneficio de Massoni, con orquesta de 28 músicos, intervención de las sociedades filarmónicas i á precios dobles.

El cartel i los anuncios repartidos por las calles i en las casas, explicaban que Massoni, en el violín, i acompañado por la orquesta, tocaría la overtura de *La muerte de la reina de Francia*, i habría de traducir, con su instrumento, todos los sentimientos que el autor de la música quisiera expresar, como la alegría, la tris teza, el llanto la ternura, el furor, etc.

La interpretación del maestro fué ejemplar, i poseedor de un instrumento de los que mui pocos han llegado hasta nuestros días, discípulo como era de aquellos eximios tocadores europeos, llegó á maravillar al auditorio

Ya se ha dicho que Massoni como violinista era insuperable.

Con motivo de los sentimientos que expresó el violín de Massoni, se entabló cierta viva discusión, que duró algún tiempo, sin poderse arribar á una conclusion definitiva, respecto á si era posible que la música expresara, sin el auxilio de la melodía cantada, aquellos sentimientos del alma. Algunos, que debieron beber en

Rousseau i los italianos operistas, sostenían que la mùsica no podía nunca expresarlos; el canto i la melodía instrumental podrían ser triste, alegre, tierna ó airada; pero nunca la alegría, ni la ternura, ni la tristeza, etc. Los contrarios sostenían que sin el auxilio de la voz humana i las palabras, podía expresarse con más ó menos exactitud, porque no había razón para que la música cantada diera el carácter que se le negaba à la exclusivamente instrumental.

Controversia curiosa en aquella época, por cuanto ignorando aun lo que eran óperas, ni conociendo las escuelas francesa é italiana con toda la eterna cuestión de sus fundadores, no habiendo oido aun Beethoven, Mozart, Haydn, etc., ni teorías musicales de ninguna especie, ni las gigantes producciones de Wagner, se permitían aquellos fogosos escritores juzgar i fallar el pleito musical más complicado i difícil que existe en el mundo! Es que son i han sido siempre los escritores profanos en música los que más empeño se han tomado en resolver problemas que no consiguieron los profesionales i que ellos no entienden bien; i por esto han sido los que más han confundido la opinión pública, en razón de ser los más leidos, los más audaces i los más hábiles manejadores de la pluma i el estilo, despojados en absoluto de la técnica, circunstancia que los hace más accesibles al grueso público: tambien ellos son *melodistas* del lenguaje, graciosos, agradables, fáciles...

Rosquellas i Vaccani acompañaron á Massoni en su beneficio, cantando las mejores piezas de su repertorio. La Anselmi cantó *i bailó*. La orquesta i los coros de la sociedad tuvieron una parte mui importante en el éxito de las fiestas i disfrutaron de su parte de aplausos.

Rosquellas se separó del teatro á causa de disgustos que originó; Vaccani quedó solo unos pocos meses i á fin de año partió al Brasil, despues de haber cantado cinco meses, haciendo conocer casi todos los números principales de las óperas más en boga, sobre todo de Rossini i Mozart. Tanto él como Rosquellas ***nunca habían sido contratados*** (1) en el teatro, sino que, despues de aquellas funciones mixtas combinadas especialmente i de las cuales hemos hablado ya, en que se les daba un tanto por noche, trabajaron cuatro ó cinco veces por mes en ***funciones extraordinarias***, á precios dobles, recibiendo el 30 por ciento de la entrada bruta.

En la fiesta á beneficio de Massoni intervinieron por primera vez los coros de hombres de la Sociedad Filarmónica; en cuanto á los de mujeres, que encontraremos más adelante, se componían de niñas en su mayor parte (las voces de tiples agudas); no hai nada de exacto en lo que afirman los que han referido estas cosas, repitiendo lo que han leído, sobre que se echó mano de cuantos italianos había en Buenos Aires para poder formar coros, i que aun resultaron pocos, pues esto es sencillamente un dicho fundado tan solo en falta de conocimientos en la materia: solo un corista fué italiano.

Respecto al modo de anunciar los números de canto en el teatro, es oportuno explicar la forma. Como la inmensa mayoría del público no conocía ni de nombre la pieza que se iba á cantar, i mucho menos (esto nadie lo sabía) el argumento de la ópera á que aquellos pasajes pertenecían; como tampoco era posible á ningun periódico dar detalles ni explicaciones minuciosas por

(1) Están en error los que han afirmado lo contrario.

carecer de espacio para hacerlo, ni tampoco ser costumbre de la época tal género de publicaciones, la empresa del teatro lo hacía por medio de los carteles de práctica, redactados en estilo campanudo i á veces rídiculo. Estos carteles repartidos á domicilio los días anteriores, á las puertas de las iglesias por la mañana, i durante el de la función, por las calles, contenían la trascripción de parte de algún juicio de escritor europeo respecto á la ópera anunciada, un extracto de su argumento ó referencias á la pieza dramática ya conocida i traducción de la letra del pasaje que iba á cantarse.

Por ejemplo: *Don Juan*, de Mozart, «de cuya ópera dice un celebrado escritor:» etc. Su argumento es el siguiente, (i lo trascribía en estracto);—Acto segundo: duo que cantarán el... *(día)*... los eximios cantantes de este teatro; don Juan (señor Rosquellas), i su sirviente Leporelo (señor Vaccani) disputan por cuestiones tantas veces promovidas.—Yo me voi, dice Leporelo, no quiero continuar al servicio de vd.—Pero yo qué te hé hecho? pregunta don Juan.

LEPORELO.—Oh! usted no me ha hecho nada: casi haberme muerto, nada más.

DON JUAN.—Vaya que eres tonto! Badulaque, no ves que fué chanceando?

LEPORELO.—Pues yo sin chancerme, quiero irme.

Luego don Juan le da dinero i Leporelo se queda: pero advierte:

LEPORELO.—No crea que soi como ciertas personas que se dejan seducir á fuerza de dinero!

DON JUAN.—No hablemos más de eso! vamos, estás dispuesto á hacer lo que te diga?

LEPORELO.—Si no se trata de mujeres, si.
DON JUAN.—Qué!... yo habría de dejar las mujeres! Estúpido! No sabes que ellas son tan necesarias al hombre como el pan que come i el aire que respira?

Etc...

I luego los mismos programas hacían apreciaciones diversas sobre el modo con que cada uno de los artistas se desempeñaría en su parte.

CAPÍTULO VII

LOS TANNI I LA PRIMERA ÓPERA

En octubre de 1823 partió de nuevo Rosquellas para el Brasil i allí se contrató para dar funciones extraordinarias; pero en mayo de 1824 regresaba á Buenos Aires con elementos de primer orden, los célebres hermanos Tanni, Angelita, María, Pascual i Marcelo.

Las dos primeras eran muchachas bonitas, con mui buena voz de soprano lijeras, sobre todo Angelita, que llegó á adquirir, en su época, una gran celebridad; Pascual era un barítono, no malo, inferior á Vaccani i apenas superior á Viera; en cuanto á Marcelo, mui buen mozo i no mal cantante, era *tiple de capilla*, (*sopranista)*, con buena voz, pero un desgraciado mutilado con la crueldad i barbarie europea que se ha hecho célebre en la historia del canto italiano.

Personas que los conocieron, refieren que ambos

eran mui bien educados pero de modales por demás afeminados. El doctor J. A. Wilde lo hace erradamente barítono á Marcelo; Calzadilla, con mejor memoria, ó más entendido en la materia, dice: «era un... *Abelardo*, escapado de la capilla Sixtina, título sobrado para cantante de primer orden. Era un tenor acabado que subía hasta el *si* bemol, con prodigiosa facilidad». En esto último hai error: quien llegaba al Si bemol era Rosquellas, i en un programa de la época consta: Marcelo Tanni poseía registro de soprano, mestizo de falsete. (1)

Este error célebre del doctor J. A. Wilde no es el único: equivoca también la fecha i demás antecedentes respecto á la primera ópera dada en Buenos Aires. Todos cuantos, bebiendo en él, han referido esos hechos, sin comprobar debidamente su exactitud los repiten, pecando de mui perjudicial lijereza. Una trascripción i arreglo de tales versiones, aparecida en «Vida social» de un diario bonaerense de la tarde, en 29 de enero de 1901, es aun más errada porque en ella se hace literatura i se hace *sprit*: el año 23 no estaban en Buenos Aires los Tanni ni Ricciolini; en ese año solo dos teatros funcionaban uno en la esquina de Cangallo i Reconquista (La Paz) i se llamaba *Coliseo*, i otro en Alsina i Perú i se llamaba *del Colegio;* este último funcionando solo dos veces, por semana;—Rosquellas no fue á Europa á traer artistas líricos sinó á Río de Janeiro;—él fué quien trajo á los Tanni;—ni el año 23 ni el 24 se dieron óperas en el Coliseo, i solo se cantaron trozos

(1) Wilde, *Buenos Aires 70 años atrás;* Calzadilla *Las beldades de mi tiempo;* Santiago Estrada, *Teatro*; Diarios i periódicos de 1824 i 25; Programas de la época;—Apuntes inéditos en nuestro poder; referencias tradicionales.

sueltos en la forma que hemos dicho; por último, está claramente averiguado cual fué la primera ópera que se dió en Buenos Aires: *Barbiere di Siviglia.*

Acerca de todos estos puntos yerra la crónica aludida, cosa mucho mas de extrañar, cuanto que en la Biblioteca Nacional i colecciones particulares i Biblioteca de La Plata están, al alcance de todos, los comprobantes exactos, con las fechas justas: diarios, libretos, apuntes.

Los hermanos Tanni, estaban en Rio, cuando se produjo el incendio del teatro en que trabajaban (25 de marzo de 1824), i esta circunstancia dió facilidad á Rosquellas para contratarlos. Vaccani estaba tambien pero no quiso volver á Buenos Aires, autorizando á Rosquellas para que entrara en tratos con los asentistas, sobre bases que él fijó; en caso de ser aceptadas se trasladaría inmediatamente á ésta.

El asentista del Coliseo contrató á Rosquellas i las dos hermanas Tanni, pero no quiso aceptar las proposiciones de Vaccani ni escuchar los pedidos que le hacian los abonados á ese respecto.

Se preparó la temporada nueva, se abrió el abono para junio, i durante mes i medio se dieron funciones mixtas de música i dramas; pero á mediados de julio se disgustó con los cantantes i éstos abandonaron el teatro dejándolo sin medios de continuar trabajando con mediano éxito; tenia compromisos ineludibles contraidos con los abonados, mediante los cuales debia dar funciones con *canto i música* de ópera.

Como estos últimos le hicieran responsable de su falta de cumplimiento, quiso descartarse de toda responsabilidad, echando la culpa de cuanto había sucedido á Rosquellas i su *trouppe.*

Es de advertir que el año anterior, en setiembre, i debido á mala voluntad de los partidarios del drama i de la Guevara, i á imprudencias de Rosquellas que se permitió expresarse descortesmente refiriéndose á ésta, el público habia silbado estrepitosamente al tenor, por cuya razón debió abandonar el teatro i el pais [1]. El asentista quiso reavivar las pasiones de diez meses antes, echando sobre Rosquellas la responsabilidad que era solo suya, como lo probó éste en la defensa que hizo de sí i de sus compañeros; uno de cuyos cargos era la ridícula exigencia de querer obligarlos á cantar en castellano, cosa que para los Tanni hubiera sido poco menos que imposible.

El asunto tuvo que pasar á los tribunales; fallando el Juez favorablemente á Rosquellas i su *trouppe*, mucho mas cuanto que el gobierno subvencionaba el teatro con el fin de que pudiera ofrecer al público canto de ópera con artistas del género, i algunos abonados intervinieron en el pleito.

En este estado, Rosquellas se presentó al gobierno solicitando arrendar el teatro para dos funciones por mes, i previo informe del jefe de policia i consejo de varios caballeros consultados, le fué concedido con la única condición de esperar el fallo difinitivo del Juez de alzadas ante quien habia apelado el asentista. Como aquél confirmara la sentencia de primera instancia, Rosquellas obtuvo el teatro.

Dió solo seis funciones porque, como se verá mas adelante, en noviembre se hizo empresario definitivo.

---

(1) Véanse nuestros *Apuntes sobre historia del teatro i la música en Buenos Aires*, cap. XI. Aparecidos en EL PAÍS, en noviembre de 1901.

Las seis funciones fueron concurridísimas, sobre todo la quinta, en los primeros días de octubre, con el programa siguiente:

ACTO I—Gran sinfonía. Aria bufa de la ópera *La Cambiale* de Rossini, por Viera. Gran escena i duetto de la ópera *Tagliero* de Rossini, por las hermanas Tanni. Cavatina i aria por Rosquellas. El cuarteto favorito del público, de la ópera *Artaserse*, por Angelita i María Tanni, Rosquellas i Viera, MAESTRO Portagallo.

ACTO II—Gran sinfonía de Mozart por la orquesta. Cavatina *Barbero di Siviglia* de Rossini, por Maria Tanni. Duetto serio de la ópera *La Salvaje* (1) por Angelita i Rosquellas. Cuarteto de *Cenerentola* por Angelita, María, Rosquellas i Viera.

ACTO III—Cavatina de Rossini, por Angela Tanni acompañada por la orquesta i personajes de la ópera. Cavatina de *Enrique IV*, por Rosquellas. Para final toda la escena tan famosa, duetto i terceto de la misma ópera por las dos agraciadas cantarinas i Rosquellas.

Dias después de esta quinta función de la serie, Rosquellas i las Tanni tomaron parte en un gran concierto de la Sociedad Filarmónica que tuvo lugar el sábado 6 de octubre de 1824, á las ocho de la noche, con gran éxito i mui en perjuicio de la empresa del Coliseo, que esa noche no tuvo concurrencia.

---

(1)—Opera italiana en 3 actos, de Niccolini, estrenada en Roma en 1803. José Niccolini, nació en Plasencia, posiblemente en 1771, otros creen que en 1763. Estudió en el Conservatorio de Nápoles. Es autor, entre otras óperas, de *Artaserse, La Donna innamorata, La Clemenza di Tito, Fedra, Trajano in Dacia* con la que se ganó el empresario mas de cien mil francos, i eso que competia con la de Cimarosa, *Gli orazzi ed i curiazzi*, que estaba en boga por entonces. —Niccolini murió en 1843.

En noviembre terminó la temporada cómica i tambien el contrato del asentista: Rosquellas formó empresa con Munilla i Julian Moreno, este último como capitalista i el otro, capitalista é industrial.

Pasó el verano i el otoño, (hasta después de cuaresma), dando funciones la compañia cómica, canto de ópera en la forma consabida i tambien en las importantes composturas refacciones é innovaciones que se hicieron en el teatro.

Por fin despues de Pascua de 1825 se formó la tan deseada compañía de ópera, que fué la siguiente:

Rosquellas primer tenor, Vaccani barítono, Ricciolini bajo, las hermanas Tanni sopranos; Viera, Marcello Tanni, J. Cándido i Maria Cándida Vaccani, (esposa de Vaccani) las demás partes; la orquesta de veintiocho músicos dirigida por Massoni.

La primera ópera que se dió en Buenos Aires con esta compañía fué *Barbiere di Siviglia*, de Rossini.

Sabemos que el canto italiano de ópera, se conocia desde 1813 i en los doce años transcurridos, se habian escuchado trozos sueltos de casi todas las óperas célebres de la época; pero la representación teatral llamada *ópera*, ese melodrama italiano tan mentado, tan discutido i ya tan perfeccionado, esa *comedia con canto*, era cosa tan completamente desconocida i nueva, como empeñosamente deseada. No se explicaba la mayoria de la gente, como podia desarrollarse i llegar hasta el desenlace la acción dramática de un drama, reemplazando la declamación con el canto: sin hacer perder la música cantada el interés á la acción dramática; ni como era posible, en ciertos pasajes pasionales, decir cantando ciertos versos sin que resultara ridículo, i mil otras objeciones i

dudas que suscitaban en la mente, innovación tan reñida con el uso, la costumbre i las leyes del arte dramático conocido.

En un principio, su misma novedad, el agrado que produjo el espectáculo i la fama europea de que venía precedido, libró á la ópera de ataques i críticas; parecía que todo el mundo hubiera cerrado su inteligencia á la discusión, para no dar cabida en ella más que á la admiración; nadie tenía otra cosa que palabras de elogio para aquel arte, nuevo género de producción del talento humano; pero bien pronto, pasado el primer momento de estupefacción, los escritores de crónicas, esos acróbatas del pensamiento, entraron á ventilar el punto, i se entabló la lucha. Empezóse á discutir si *La precaucíon infructuosa*, comedia de Beaumarchais, era mejor, igual, ó peor que *Barbiere di Siviglia*, un libreto sacado de aquella obra, con música de Rossini. Decíase que el drama era sin comparación, más aceptable que la ópera, del punto de vista de lo verosímil i lo artístico; el desarrollo del primero es humano, lógico, natural; mientras que el desarrollo del drama-ópera es una cosa inverosimil i en cierto modo ridícula. Que valía mucho más la obra de Beaumarchais que la de Rossini i su libretista, por cuanto el autor del libreto se había oscurecido conscientemente oscureciendo también al drama mismo, en beneficio del autor de la música, para darle así ocasión de lucirse componiendo buenos i elegantes números. Que los pasajes semi-hablados, conocidos con el nombre de *recitativos*, eran sencillamente ridículos (sic), porque eso no era declamación moderna ni antigua, ni tampoco canto, ni música; porque los molestos acordes del clave ó el piano que los acompañaban, no eran los de las liras griegas.

I sin saberlo, renovaban una secular discusión, casi las bases del arte lírico, la controversia de italianos i franceses, gluckistas i piccinistas. Después de ellos habría de plantearla definitivamente Wagner en sus obras. En las de nuestro genial Sarmiento se encuentran á este respecto algunos artículos que demuestran hasta qué punto el gran pensador profundizaba los asuntos de fondo; llegó también él á sentirse preocupado del problema i tentó resolverlo. La lectura de esos artículos es de todo punto recomendable.

Pero la obra se impuso al fin i la ópera quedó definitivamente aceptada en Buenos Aires. Por muchísimo tiempo no se habló de otra cosa, i los eruditos que empezaban á brotar por doquiera, se encargaron de darle fama, procurando explicar lo que era.

La interpretación, salvo pequeños detalles que hoi día no serían pasados por alto, fué bastante satisfactoria. Vaccani, héroe del *Barbero*, ya se había hecho conocer un año antes en sus arias de Fígaro i fué mui aplaudido. Lástima grande que, corriendo el tiempo, llegó á chocar al público de buen gusto, con sus insoportables exajeraciones.

Pertenecía á la escuela de su época i de su país; era *bufo*, inaceptable en Paris, i hoi dia lo sería en Buenos Aires. En 1825 i adelante, fué tolerado, como Zapucci dos años antes, pero hubo quien lo trató de por demás exajerado i con razón; entre sus bufonadas, figuraba la de ponerle la pierna sobre el hombro á don Bartolo cuando lo afeitaban, jabonarle completamente la cara hasta los ojos i la frente, dar saltos i brincos en la escena del último acto, cuando daba la capa, (que nunca concluía de dar), al conde de Almaviva.

Viera i Ricciolini, aunque sus voces no eran tan bellas, desempeñaron sus papeles con mayor corrección i fueron aplaudidos con toda justicia.

Almaviva i Rosina,... lo han cantado Stagno i la Patti;—Rosquellas i Angelita hicieron lo que pudieron i con justicia, se les aplaudió; i tanto que, veinte años después recordábanlos con cariño cuantos entonces los escucharon.

Los diarios de la época están llenos de comentarios, i allí pueden encontrarlos los que desearen mayores datos al respecto.

CAPÍTULO VIII

ESTRENO DE «DON JUAN» DE MOZART I «OTELO» DE ROSSINI CAIDA DE LA ÓPERA

Después de muchas representaciones de *Barbero* i más aun de números de canto suelto, (de que no nos ocuparemos), estrenóse en el Coliseo *L'inganno felice,* también de Rossini, obra que había hecho furor en Viena, un año antes, cantada por Labacle, Tamburini, Rubini i la célebre Mainville-Fodor. Fué, pues, la segunda ópera completa dada en Buenos Aires.

En junio de 1826, cuando contaba el *Barbero* con más de 15 representaciones i *L'inganno,* ocho, más ó menos, se estrenó *Cenerentola,* del mismo Rossini.

Dos meses después, en agosto, la cuarta ópera subió á escena i fué *Guilietta e Romeo* de Zingarelli, cuyo autor i cuya ópera son célebres por su famosa aria «Om-

bra adorata, aspetta»... que Napoleón, el grande, no podía escuchar sin emocionarse vivamente. Es la mejor obra del autor, i el aria mencionada lo mejor de ella.

A beneficio de Vaccani se dió luego ***Ensayo de una ópera nueva***, excentricidad del beneficiado, que fué mui aplaudida. Más tarde, en octubre, ***Desengaño feliz***, ópera joco-seria, cantada en castellano, i luego ***L'Italiana in Algeri***, ópera graciosa pero de escaso mérito, pues es de las que Rossini componía sin empeño alguno, con gran premura, por cumplir con contratos aceptados por él mediante los cuales debía entregar á su empresario un número determinado de ellas, cada año. Se dió incompleta varias veces i solo en diciembre subió á escena tal como estaba escrita por su autor.

Los coros hasta entonces habían sido mui reducidos,—cinco personas,—i no debían propiamente llamarse tales sino por la circunstancia de su canto simultáneo i al unísono; las exigencias de las obras dadas hasta entonces no los habían requerido más numerosos.

En diciembre de 1826 hubo de pensarse formalmente en ellos, pues se había empezado á ensayar el *Don Giovanni.* Se formaron así: José Cándido Silva, Ambrosio Sanmartín, Antonio Castañera, Cipriano Giménez, Pedro Gardiazabal, Doroteo Pereira i Antonio Guerri. (1) Como se ve, es falso cuanto se ha afirmado de que para formar los primeros coros hubo de echarse mano de cuantos italianos había en la ciudad por ese entonces: el único era Guerri, los demas eran criollos i españoles.

---

(1) Véase el librito del *Don Juan* con reparto i nombre de todos los coristas, (Imprenta argentina, calle Potosí núm. 135) año 1827.

Mientras se preparaba convenientemente la inmortal ópera de Mozart, Rosquellas, que no quería dejar enfriar el entusiasmo de dos años de trabajos i éxitos, tuvo la ocurrencia de dar una ópera, en dos actos, *El califa de Bagdad*, en castellano, titulándose su autor. Es cierto que era compositor i músico entendido, pero su especialidad ostensible fué siempre del dominio de las marchas, bailables, tonadillas i canciones de zarzuela: la *Tirana*, i la sinfonía de la batalla de Ayacucho, eran las principales.

Por otra parte, Rossini es autor de un *Califa de Bagdad*, en un acto i varias veces, en tres años, había escuchado el público de Buenos Aires, trozos sueltos de ella. La obra del maestro italiano es poco conocida, fué compuesta en 1818, á pedido de un gran señor de Portugal i representada ese mismo año en el teatro San Carlo de Lisboa; es del género semiserio, i su música bien poco notable por cierto.

Boieldieu tiene también un *Califa de Bagdad*, que data de 1800 i había sido representada con verdadero éxito en Francia, repitiéndose muchas veces durante varios años.

Existe además un baile, cuya música se debe al maestro italiano Pedro Angiolini, titulada también *el Califa de Bagdad ó sea la ruina de Babilonia*, por demás conocido en Italia, en 1812.

La partitura de la obra en dos actos dada en el Coliseo con el nombre de Rosquellas no existe; debió ser retirada por éste, ó no hemos sabido encontrarla.

Existe un *Califa*, ópera en castellano, de que es autor Eugenio Tapia [1] i cuya música tal vez no se recibió

(1) Veáse Moratin, *Catálago de piezas dramáticas*, etc. etc.

en Buenos Aires i Rosquellas se la fabricó, como era costumbre hacerlo entonces i repetidos ejemplos se conocían. Sobre si en su confección aprovechó ó nó la música de los otros, nada se puede establecer que no sea conjetura ó sospecha. Es casi indudable que escribió la música, si se tiene en cuenta que en 1827 i 28 fueron las épocas de mayor auje de los melodramas españoles i franceses, que en competencia con las óperas italianas, llenaban los anuncios del teatro disputándose el favor público, i que los que no tenían música se la confeccionaban los autores nacionales.

Era una época, edad de oro de la música.

Los melodramas, gozaban de sus ventajas. Se ha de hablar de ellos más adelante, en este libro.

—El 8 de febrero de 1827, tuvo lugar el acontecimiento artístico del año i del teatro: el estreno de *Don Giovanni*, del inmortal Mozart.

Esta obra es hoi de las pocas indiscutibles; está reconocida como uno de los más grandes monumentos del genio humano; obra inmortal del drama lírico, piedra de toque del edificio grandioso de la ópera del siglo XIX fuente originaria donde han bebido inspiración i muchas de sus mas bellas páginas, Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, etc; donde aprendió Gounod, i se deleitaron todos los maestros alemanes del siglo que acaba de expirar.

Con la más sobria é impecable instrumentación que haya nunca tenido ópera alguna, ¡qué encantos i que bellezas ha sabido conseguir el monstruo de Salzbourg! No tuviera más, i ya seria notable la obra, que aquel ritmo sepulcral de instrumentos de viento, en la obertura, acompañado de las cuerdas, i cuyos giros en intervalos

de octavas, dice Gounod, parecen los pasos de un gigante de piedra que se adelanta como ministro de la muerte. El trio trágico del primer acto, después de caer el comendador, es uno de los grandes números de la obra, clasificado cien veces de obra maestra, la más grandiosa que se pueda concebir. La escena de doña Ana ante el cadáver de su padre, aquel «Ah, l'assassino mel trucidó!» i cuanto se sigue, es la descripción más exacta de la situación desesperada de aquella hija ante el cadáver de su padre. Es necesario oir esa escena con la atención debida para darse cuenta de toda su grandiosidad.

Si se hubieran de citar uno por uno todos lo trozos bellos é importantes de esta obra, fuera necesario citar la ópera entera. Hai sin embargo, algunas arias, como la de doña Elvira en la fiesta campestre del cuadro segundo, que Mozart ha debido componerlas para satisfacer los deseos de las artistas encargadas de los papeles, á su juicio secundarios, para darles más importancia Hai que tener en cuenta que en la época en que se estrenó el *Don Juan*, los artistas querian cantar i lucir sus medios vocales, pues de lo contrario no aceptaban un papel; creían que toda la intervención artística del personaje se reducía á cantar arias bonitas, mui melódicas, de las cuales la mejor era aquella que tenía más vocalizaciones i las más adecuadas á sus habilidades de garganta, tal como si después de ellas nadie debiera volver á cantarlas en el mundo ni en los tiempos.

El grandioso Sextuor del acto segundo, cuando Leporelo con el traje de Don Juan, anda por esos callejones perdidos con Doña Elvira tras sí, se hace de una belleza suprema desde la entrada de Don Octavio i doña

Ana, «Tergi il ciglio,» «Lascia almen alla mía pena,» i se desarrolla con la más insuperable expresión de elevada sencillez i grandiosa dignidad según los momentos, i en tal modo acompañado i descripto por la orquesta, que es posible que nunca haya de superarse en música.

El aria de Don Octavio, que el famoso tenor Rubini había hecho célebre por su expléndida interpretación, es de los números de que hablábamos anteriormente, que debieron ser escritos por Mozart á solicitud del cantante, «il mio tesor ín tanto,» termina en vocalizaciones mui de la época i mui italianas, contra las cuales Mozart pretendía reaccionar.

La intervención de los trombones, usados por primera vez por Mozart, en la escena del cementerio, ante la estatua del comendador, con el raro acompañamiento de oboes, fagots i clarinetes, dan á la melodía la más siniestra i terrorífica expresión. «Antes de la aurora habrás dejado de reir, malvado impío!».

La interpretación que dan ciertos directores de orquesta i algunos cantantes al *Don Juan*, no es la justa, porque no se deciden á estudiar profundamente la esencia de la gran obra; de donde provienen sus errores en distintos pasajes; esto sin mencionar, ¡qué horror!, á los audaces que alteran lo escrito por el maestro. El mismo Mugnone en nuestros días, inteligente director de orquesta i maestro de seria reputación artística, llegó á no sujetarse estrictamente á lo escrito, interpretando muchos pasajes de la obra en manera demasiado italiana ó á veces con criterio wagneriano exagerado é impropio. En 1902, no se presentó ni pudo presentar la obra, tal como había sido escrita i se ejecutaba un siglo antes;

algunas correcciones de instrumentación de la partitura, italiana, fueron toleradas por el director.

En tiempo de Rosquellas, la verdad orquestral fué mas ajustada á la partitura original. Los recitativos eran acompañados leve i suavemente por el piano, á falta de clavecin (clavecímbano) que era el verdadero instrumento encargado de esos acordes de entonar.

El *Don Juan*, de Mozart, que ha llegado á hacer real la *infalibilidad* en arte dramático-lírico, fué estrenado en Praga, en 1787. El estreno en Paris, fué en setiembre de 1811, en el teatro Italiano, representado por los más célebres artistas de la época, señoras Mainvielle-Fodor, Sontang, Malibran, Meric, Grisi, i los señores Garcia, Lablache, Rubini y Mario. En Viena habia fracasado gracias á una malísima interpretación, pero Haydn, que la vió estrenar, dijo á los que no la entendieron: «Puedo afirmarles que Mozart es el mas grande de los compositores de nuestra época.»

La interpretación de los artistas del Coliseo, fué buena, á juzgar por los unánimes elogios que se les tributaron, sobre todo la de Vaccani que brilló á gran altura, descartando sus exajeraciones, como ya se ha dicho.

La *mise-en-scene* todo lo mejor que se pudo, dados los recursos escénicos de aquellos tiempos.

En cuanto al reparto, la circunstancia de estar la obra impresa con el de su estreno, permite darlo con toda exactitud; fué el siguiente:

Don Juan..	Rosquellas.
Doña Ana.....	Angelita Tanni.
Don Octavio.. ..	Cayetano Ricciolini.
El Comendador...	Miguel Villamea.

Doña Elvira.....	Isabel Ricciolini.
Leporello........	Vacani.
Maseto........	J. A. Viera
Zerlina.........	Maria Cándida Vaccani.

Vese, en primer lugar, que la parte de don Juan la hacia el tenor i la de bajo cantante el barítono. Vese además la intervención de los esposos Ricciolini en la compañía, lo mismo que de la mujer de Vaccani. (Los dos Tanni i Maria, su hermana, no figuran, porque estaban en Montevideo desde un año antes.)

Don Giovanni se repitió hasta terminar la temporada 1826-27, (ya se sabe, en carnaval de 1827).

En la nueva que se abrió en Mayo,—con la única novedad de la falta de Massoni, que habia abandonado el país,—se repitieron todas las conocidas i se estrenó en junio (1827) el *Otello* de Rossini, mui ensayado i bastante bien interpretado (1). Fué aplaudido, no solo por sus méritos propios, si que también porque el público porteño vió su libreto sujeto mas estrictamente á la obra Skakespeariana que el drama español que con el mismo título se habia representado hasta entonces en el mismo Coliseo. El director de orquesta, sucesor de Massoni, fué el maestro Borgaldi.

Durante ese año nada nuevo se estrenó. Hasta junio de 1828 las óperas conocidas llenaron los carteles, lo mismo que los trozos sueltos de canto i música, como

(1)—Su reparto fué: *Otello*, Rosquellas; *Desdémona*, A Tanni; *Elmiro*, Viera; *Rodrigo*, Vaccani; *Yago*, Ricciolini; *Emilia*, Maria C. Vaccani; *el dux*, J. Cándido.

La imprenta argentina hizo ese año (1827) una edición del libreto italiano i español. Un ejemp. en N. Coleccion.

ya sabemos eran de práctica; en cuyo mes se estrenó *Tancredi*, de Rossini, con el rol de Tancredo á cargo de Rosquellas i el de Armenaida á cargo de Angelita.

Es esta una de las primeras óperas serias de Rossini, estrenada en Venecia quince años antes, repetida luego en Los Italianos de Paris, i que recorrió todos los teatros de Italia. Su argumento es sacado de la tragedia de Voltaire. Su música, aunque no es ni la de *Barbero*, ni la de *Guillermo*, denota la mano del compositor, elegante é inspirado. Su número brillante es la cavatina *Di tanti pianti..* que es elegantísima. Una innovación introducida por el autor en esta obra fué la de reemplazar aquellos largos recitativos pesados, antiguos, por ligeros i sueltos pasajes de declamación lírica, que fué la usada hasta fines del siglo XIX por los maestros modernos; en esto Rossini imitaba á los franceses. Con no ser cosa que llame fuertemente la atención, *Tancredi* no deshonra á sus hermanas.

Un mes después se estrenó *La Vestale* «ópera nueva», en dos actos, del maestro Puccita, conocido mui antiguo de los aficionados á la música en nuestro teatro.

Esta ópera habia sido estrenada en Venecia, ignórase en qué fecha, pero se conoce el año en que lo fué en Londres, en 1809, dos después de la mui célebre de Spontini que lleva el mismo nombre. Indudablemente esta última, tan famosa desde su aparición, excluyó á la homónima hasta del recuerdo histórico.

Puccita se había contratado con la Catalani en ca lidad de acompañador, i así recorrieron Escocia, Irlanda Inglaterra, Bélgica i Alemania. Durante su estadía en Londres puso en escena *La Vestale*, su 15ª ópera.

Cuando la Catalani tomó la dirección de la ópera

de Paris, en 1815, Puccita fué contratado siempre en su calidad de acompañador del canto. Estando en este puesto compuso *L'orgoglio avvilito*, el año de su ingreso, *La caccia di Enrico IV*, en 1816 i otras. La segunda de estas, fué conocida en Buenos Aires, como se verá mas adelante, en algunos números que de ella se cantaron.

En cuanto á *La Vestale*, estrenada en julio de 1828, como se ha dicho, no obtuvo el éxito que era de esperar; el público estaba ya habituado al estilo rosiniano i había saboreado muchas veces el *Don Juan*, circunstancias desfavorables para que pudieran agradarle simplezas más ó menos bellas de Puccita; apesar de sus simpatías por él, juzgó á su ópera mui inferior á las que se habían dado hasta entonces, i no le permitió prosperar.

Esta obra fué para Rosquellas el primer fracaso, i para el teatro de mui mal agüero; dióse solo tres veces en el año i no volvió á hablarse jamás de ella.

Llegó el mes de octubre de ese 1828; en este momento, el teatro de ópera porteño, que había llegado á la plenitud de su desarrollo alcanzando el punto mas culminante en la ascensión artística, como si siguiera la lei tatal que rige la marcha de los astros del cielo, empezó á declinar, i cayó en la región de las tinieblas, como en antiguas creencias religiosas se decía.

A fines de ese mes, terminó la temporada i el abono, i en las pocas funciones sueltas que se dieron después, solamente el canto de arias, duos, etc, constituyeron la parte musical de las representaciones: la compañía de ópera estaba disuelta.

La de cómicos (actuando algunos coristas como primeras partes) venían dando desde tiempo atrás, melodramas i zarzuelas, en calidad de óperas, los cuales re-

crudecieron escandalosamente en 1827 i 28, pretendiendo competir con la ópera italiana.

Fueron las mas aceptadas, *Una travesura*, melodrama en 2 actos, de Boully; traducción española (1), con cantos de arias, recitativos, cavatinas, i cantabiles diversos, en solos i duos:—i *El delirio ó las consecuencias de un vicio*, opera cómica del ciudadano R. de Saint Cyr i música del ciudadano Berton; traducción española (2).

La primera de estas dos piezas la dieron primeramente en idioma inglés, una compañía de aficionados en festival organizado en julio de 1826 á beneficio de las víctimas de los combates navales de que fué héroe el Almirante Brown; i quedó luego de repertorio, en su traducción (3).

La segunda, *El delirio etc*, presenta la curiosidad siguiente: la 2ª edición valenciana advierte que, «habiendo el público aprendido de memoria todas las coplas que se cantan en ella, se había juzgado necesario variar tanto la letra como la música,» i así se había hecho. Como es natural, en la parte de las coplas, resultó, en Buenos Aires, no ser ni letra del ciudadano Sàint Cyr, ni música del ciudadano Berton, ni del que se la hizo en España, sino de autores nacionales.

Al caer la ópera en noviembre de 1828, se echó mano de todo esto i de cosa peor: por los diarios i programas de la época vemos que Rosquellas canta en vasco en francés, en castellano, en italiano i portugués, ópe-

---

(1) Madrid, Mateo Repullés, 1803.

(2) Valencia, José Ferrer de Orga, 1816.

(3) Rosquellas le compuso la música, i esto hace creer que fuera realmente autor de la del *Califa*.

ra, opereta, gallegadas, malagueñas, jotas, boleros, ***la Tirana***, (música propia), i estilos criollos orilleros.

El 1º de diciembre, don Juan de Lavalle subleva las tropas contra Dorrego i se compone (!) la situación cada vez mas: no quedó en Buenos Aires, un solo artista de valía; i después del asesinato de Dorrego, vióse brotar de los corazones argentinos la triste i venenosa planta del odio: el odio que produce la esterilidad, como que es esencia contraria al amor, fuente de vida.

En 1829, la compañía cómica, mala é incompleta, intentó en vano inventar funciones que atrajeran concurrencia; el canto de trozos de óperas, era quien unicamente conseguía apenas salvar al Coliseo de su ruina.

Bajo la dirección del maestro Borgaldi, del año anterior, una compañía compuesta de Vaccani i su mujer, los cuatro hermanos Tanni, los esposos Foresti i los Rettali, (estos cuatro últimos llegados de Europa, contratados para el Coliseo), daban fragmentos de todas las óperas conocidas, inventando la curiosa forma, que había de hacerse costumbre en Buenos Aires, de representarlas suprimiéndoles los recitativos, coros i demás partes que por cualquier razón les era incómodo ó imposible cantar, formándose unos tan ridículos ***pot-pourris***, que solo una moda ó una gran necesidad, podían librar del ridículo.

Por otra parte, tal vez el público perturbado con los acontecimientos políticos i la emigración á Montevideo de muchos abonados que sus ideas partidistas obligaban á dejar el país,—aceptaba la ópera en esa forma sin ocuparse de pensar que podía reclamar cosa mejor.

A mediados de año i después de poco más de tres meses de temporada, parte de los cantantes se marcha-

ron unos á Chile otros á Montevideo, quedando en Buenos Aires solo los Tanni i Vaccani.

Los prófugos no pudieron radicarse en Montevideo por faltarles elementos, sobre todo coros i segundas partes para dar óperas completas, i regresaron en el verano de ese mismo año, acompañados de Pizzoni, la Caravaglia i la Schieroni, formaron compañía i trabajaron (en la forma consabida de *pot pourris*), hasta el 31 de Enero de 1830.

Después de esta fecha, i en los tres meses que se sucedieron, fuéronse marchando unos tras otros, de modo que al llegar el mes de Abril, época de abrir la temporada de invierno, solo se encontraban en Buenos Aires Rosquellas i Viera, únicos que habían de cantar durante ese año.

El director de orquesta era entonces don José Pina, célebre por su afición á las sinfonías de Rossini, que durante todo el año hizo oir con su orquesta, en manera tan extraordinaria, que llegó á hacerlas aprender de memoria. Esta desmedida afición, suplía la carencia de compañía lírica.

El barítono Vaccani, célebre siete años antes, al llegar á Montevideo se encontró con que no lo contrataban porque había perdido su bella voz, en vista de cuya circunstancia resolvió en Octubre, establecerse allí con una Academia... de baile, i él mismo i su mujer i su hijo se dedicaron á su práctica; ya sabemos que siempre tuvo inclinación para ese arte, las piruetas ridículas i grotescas.

En 1830 vivían i trabajaban sus óperas i música de cámara, los siguientes maestros célebres: Boieldieu, Puc-

cita, Auber (ese año estrenaba su *Fra Diavolo*) Paganini, Carafa, Hérold, Meyerbeer, Rossini, Mercadante, Pacini, Donizetti, Halévy i Bellini i habían muerto ó no componían ya, Paisiello, Cimarosa, Méhul, Beethoven, Weber; —Zingarelli, Lesueur, Cherubini, Paër i Spontini.

Ya Paris estaba consagrada como sede de celebridades musicales; los maestros italianos, en su mayoría, abandonaban su patria, solicitados por las diversas capitales de Europa, pero raro era de entre ellos el que antes ó después no se instalaba en la gran capital francesa i componía para ella una ó varias obras con libreto francés para poder darlas en la Gran Opera.

CAPITULO IX

LOS FRANCESES I LA ÓPERA DE 1831 I 1832

La primera compañía francesa que trabajó en nuestro país, debutó en el teatro del Parque Argentino [1] en 21 de noviembre de 1830, i era de comedia i Vaudeville.

Entre sus artistas líricos figuraban Mrs. Martinier i Alphonse Bances, i las damas *Mélanie* i Luisa François. Martinier i la François eran artistas de mérito indiscutible, si bien sus voces nada de extraordinario.

Trabajaron en el Parque Argentino hasta fin de enero de 1831, i permanecieron en el país halagados con la idea de lo que podían hacer en las temporadas de invierno.

---

(1) Situado en la manzana de las calles hoi de Uruguai, Paraná, Viamonte i Córdoba, propiedad de don Santiago Wilde.

Al empezar el abono del Coliseo, después de cuaresma, solo Viera, Rosquellas i su hijito de 7 años hacían el gasto lírico, cantando arias i duos en funciones exclusivamente musicales, que tenían lugar quincenalmente con buena orquesta i coros. Pero habiendo llegado de Europa (después de una permanencia en Montevideo), el bajo Smolzi i su esposa, Rosquellas formó compañía con ella i la François.

La presencia de estos, fué de cierta importancia en nuestro teatro, pues, debido á ellos subieron á escena obras musicales que no hubieran figurado en los carteles.

Por esta razon i la de sus coros, podemos considerar á la compañía lírica de 1831, tan importante como cualquiera de las habídas hasta entonces.

Debutaron en 5 de julio con la ópera semi-seria *Elisa i Claudio*, de Mercadante, con el reparto siguiente:

Elisa, Sra. Teresa Smolzi; *Carlota*; Sra. Luisa François; *Claudio*, tenor Rosquellas; *el conde*, bajo bufo Luis Smolzi; *marqués de Castilla*, Sr. Viera; otro tenor N. N. Coro general.

Esta ópera fué considerada, en un tiempo (1), como la mejor de las compuestas hasta entonces por el maestro. Escrita en dos actos, Smolzi la redujo á uno, suprimiendo cuanto le pareció bien; la empresa había prevenido al público, para su tranquilidad, que el amputador había dejado *lo mas bonito*, es decir las arias, romanzas i coros aplaudidos.

Este procedimiento se empleaba por entonces i el público lo aceptaba complacido, pues gracias á él escucha-

(1) Extrenada en Milán en 1821.

ba solamente los cantables i sinfonias, sin recitativos ni números de canto de poco brillo, ni de personajes secundarios en el drama musical.

Procedimiento indispensable, por otra parte, para las empresas, por cuanto muchas veces, las mas de las veces, *todas las veces*, carecian de los artistas necesarios para presentar las óperas completas, i al mismo tiempo podía en una sola noche, dar varias.

Como quien dice dar un surtido completo.

Los otros dos actos de esta función de estreno los formaron, números diversos, arias, duetos, coros, sinfonías, etc. de Rossini, en italiano; é idem, idem, en francés, por la Franccois i del maestro... *Rossini.*

Un mes despues del debut i con solo tres funciones dadas, toda la compañía francesa entró á trabajar al Coliseo (6 de Agosto de 1831).

Con este motivo aumentó el personal de la lírica i continuáronse dando funciones quincenales. La compañía francesa trabajó tres sábados (que eran los días que les correspondían por contrato), en los cuales, á mas de las comedias ó vaudevilles, hicieron actos de concierto, con canto de ópera, con las consabidas arias de Rossini en italiano por Rosquellas i Smolzi, i en francés por Martinier i la François.

Después de estas tres funciones de sábado, i en vista del éxito obtenido, aumentáronse á dos las funciones semanales.

En 19 de setiembre estrenaron la *opera comique*, *Alexis ou l'erreur d'un bon pere*, de Dalayrac i la cual se repitió el 23 i el 27, debutando en ella la Melanie. Continuaban simultáneamente los números de canto, en la forma consabida: Mr. Martinier brillaba en un aria

de la *Joconde* de Nicolo (Isouard), lo mismo que en la mui celebrada *Je suis encore dans mon printemps* de *Une folie* de Méhul.

Dióse á conocer la sinfonia del *Jean de París*, de Boieldieu, de cuya importante obra dijo Weber, que reunía todas aquellas cualidades que hacen distinguir á un maestro «i dan derecho de vida eterna i de *clasicismo* á su obra en el reino del arte».

A principios de octubre separáronse los Smolzi, quedando Rosquellas con los franceses hasta noviembre, en que el teatro cambió de dirección i de actores. En diciembre volvieron los anteriores, trabajando en la misma forma hasta fines de temporada de verano, en carnaval de 1832.

Durante la estadía de los franceses en el Coliseo, la música francesa estuvo en auge: Boieldieu, Méhul i Nicolo, compartiendo con ellos, Rossini, que como sabemos su música séria la compuso en París i de acuerdo con el gusto francés.

Hicieron conocer diversas partes de *La Rose blanche* de Mayer i uno ó dos números del *Guilhaume Tell* de Rossini, (con la letra francesa como fué escrita por el maestro).

Ningún aviso, ni programa hemos tenido á la vista por el cual sepamos de una manera absoluta que *La Rose blanche* fuera la de Mayer, ni hemos encontrado música alguna de ella; pero por las razones que espondremos casi podemos afirmar que es la de ese autor.

En agosto de ese año Rosquellas cantó en el Coliseo una cavatina (en castellano) de la ópera *La rosa blanca i la rosa rosada* segun los anuncios; en octubre cantaba la misma pero el anuncio estaba en italiano:

«cavatina de la ópera *La rosa bianca*», indudablemente traducción de la empresa.

En la última temporada de los franceses, Martinier i la Melanie cantan *La rose blanche*, pero este título era á su vez traducido del anterior, como traducida su letra, tal cual era el procedimiento de la época: cada cantante acomodaba la letra á su idioma.

Ahora bien Gaveaux tiene una ópera titulada *La rose blanche*. Giacomo Saccerdote, en su obra sobre el Teatro regio de Turín—(1892),—nos dá el dato de la primera representación efectuada en él, en 1819, con una gran ópera titulada *Rosa bianca e rosa rossa*, original de Pietro Generali.

La cantada en el Coliseo, no es esta última, por cuanto ella era i es poco conocida; la de Gaveaux podría ser, por tratarse de un maestro francés i obra del mismo nombre, pero la circunstancia de ser el título traducción de Rosquellas i luego de Martinier, nos hace creer con fundamento que por afrancesar el título, como lo españolizara antes Rosquellas, convirtieron la obra de Mayer *La rosa bianca e la rosa rossa* en *La rose blanche* (de Gaveaux).

En enero de 1832 habían aumentado el número de los cantantes, los Smolzi llegados de Montevideo; con este motivo las arias, coros, etc. de Rossini tomaron mayor incremento: *Barbero, Tancredi, Cenerentola, Italiana in Algeri*, etc., i como novedad dos arias de la *Matilde di Shabran*, una de las óperas mas bufas del maestro, (estrenada en Roma once años antes).

A esta sazón el público había llegado á hastiarse de esta forma de canto, del que se había abusado durante diez años; ya muchas personas reclamaban la represen-

tacion lírica tal como se daba en Europa. Empezaron de nuevo las protestas; estamos en 1832, época de apogeo, de sociabilidad i de lujo, i los empresarios no debían descuidar este factor á menos de esponerse á ver comprometido su negocio.

El público consciente manifestó al fin claramente que si se pensaba abrir un abono de ópera, era indispensable que la ópera se diera i nó números sueltos; ya era tiempo de que subiera á escena todo el drama musical completo, con todas sus escenas i peripecias desde la overtura hasta el final.

Rosquellas, que frecuentaba la sociedad de los caballeros distinguidos, prometió ocuparse de resolver por sí mismo el asunto, si es que el empresario no lo hacía.

Daba la coincidencia que el año anterior, el *British Packet*, había anunciado que los hermanos Tanni, que estaban en Río de Janeiro, tenían en su compañía «*una signorina Zitella* (*soltera*)»—que habría de deleitar al público de Buenos Aires cuando éste la viera, en razón de «*il suo cantar che nell'anima si sente*»; i la cual señorita soltera se llamaba Giustina Piacentini i era mui hermosa.

En vista de esto, Rosquellas, escribió á Río, pero resultó que Vaccani se le había adelantado desde Montevideo. Por tal razón, vemos que *La Gazeta Mercantil* del 16 de Abril de 1832, anunciaba que la *signorina* Tanni, la mencionada Piacentini i sus hermanas las bailarinas Elisa i Carolina, debian embarcarse con rumbo á Montevideo, desde donde, unidas á Vaccani, pasarían á Buenos Aires.

Errado el golpe por Rosquellas, los aficionados pensaron en que Vaccani los salvaría; tratábase de mui bue-

nos elementos para formar la gran compañia de ópera con cuerpo de baile. Pero todo no pasó de una risueña esperanza.

Buenos Aires sentía el desquicio del teatro. Así pues, tampoco en 1832 pudo formarse compañia de ópera; i no habia de tenerla en quince años.

Rosquellas pensaba resarcirlos del perjuicio, i andaba como un loco á pesca de música; cantaba i hacia cantar á sus hijos Pablito i Domitila; i con su famoso desahogo en materia de recursos liricos puso en escena *Una travesura de amor*, i mas tarde *El delirio i las consecuencias del juego*, de cuyas obras era autor de las sinfonías, arias, duos i coros; pero dejó sin ninguno de estos apéndices á los papeles de Trinidad Guevara, Matilde Diez, i Cossio, que no cantaban. Los demas actores dramáticos se convertieron en cantores, ¡hasta Cáceres!

Inutil es decir que él, Pablito, Viera i la François hacían lo mas importante, apesar de que la última pronunciaba el castellano bastante mal.

Desde 1828 se habia hecho costumbre, en el teatro de Buenos Aires, entre los actores dramáticos.... (digamos cómicos) la práctica del canto. Medio siglo después hemos visto *bajos i tenores cómicos* ¡que cantaban!, como v. gr. Julio Ruiz, Juarez, Mesa i tantos otros.

Todas las óperas francesas é italianas fueron traducidas al castellano, i así se dieron durante el año 32; los coros numerosos i bastante bien ensayados hacían, en unión de la orquesta, (no tan buena como la de Massoni, pero bastante discreta) el principal papel.

En 20 de Junio, con motivo del beneficio de la François se anunció *Tancredi*, ópera completa... ¿al fin?... Ah! pero un programa i los anuncios de los diarios se encargaban de hacer saber lo siguiente:

«Nota: se suprimen los recitados, por falta de una 2.ª dama».

Esta nota era ya inútil; llegaba demasiado tarde! Hacía cinco años que se daban los actos desplumados de las óperas, suprimiéndoseles los recitados i mucho más, por esa ó por cualquier otra causa. Indudablemente Wagner sabía de todo esto, cuando inició su grande i fundamental reforma en el arte de la representación del drama cantado: no debía ser perfecta una obra que á pedazos, entera, de cualquier manera quedaba bien... (quedaba mal).

La costumbre aquella, de cantar trozos sueltos de las óperas célebres, era de mui larga data practicada en la misma Europa, i fué Londres la ciudad donde más se abusó de ella, tal vez debido al carácter de los ingleses, tan práctico como poco artístico: tenía sus ventajas la tal forma, como tendremos ocasión de decirlo más adelante.

Refiérese, á este respecto, que aquella célebre cantante, Gertrudis Mara, de admirable voz (1), ganó un dineral en esta forma, de practicar el canto: cobraba 50 guineas por cada aria que cantaba; de este modo llegó á ganarse setenta mil francos en 15 días, en cierto viaje que realizó á Inglaterra. Este hecho está referido por todos los historiadores i biógrafos musicales.

En la forma dicha se repitió *Tancredi* varias veces en el año.

Rosquellas siguió haciéndose célebre como compositor musical: la sinfonia (indispensable, eterna,) de la ba-

(1) Nacida en 1749 i fallecida en 1833, véase Mastrigli, Biografía, «Mara».

talla de Ayacucho, (con cañonazos i el resto), i *La Tirana* que cantaba su hijo i que ya antaño popularizara Angelita Tanni, contribuyeron mas que otras composiciones á hacerlo. *La Tirana*, segun la tradición, era una hermosa composicion de Juan de la Cruz Varela, i la música que le hizo Rosquellas, sencilla, melódica i tierna. Todo el mundo la repetia de memoria.

El gran actor Casacuberta (Juan Aurelio), i su esposa, la distinguida actriz, señora Manuelita Funes de Casacuberta, cantaban (en 1836) el Polo i la Tirana, haciendo populares los versos de Varela, «Cuando el amor me ofende» i «El que sin amores vive»; Angelita Tanni había hecho lo mismo con la estrofa «Si la mar fuera de tinta» etc...

Hasta mediados de julio trabajó la titulada compañia de ópera compuesta de los ya mencionados i además la Smolzi, Mr. Martinier i el señor Castañon, estos tres últimos ingresados el 8 de junio. Sus novedades fueron: arias, etc., etc., de *Ritorno de Serse*, del Mtro. Portogallo (1); —gran aria de *Semiramis*, (2);—varios números de *Sigismondo*, otra de las óperas de Rossini (3).

---

(1)—Opera italiana que data de 1795. Vale bien poco.

(2)—La mejor i mas grandiosa de las escritas por Rossini hasta 1823, año de su estreno en Venecia; i la última que escribió en Italia. Todo el mundo conoce su gran sinfonía, inmortalizada por cuanta compañia de ópera se ha formado despues de su estreno, lo mismo que las orquestas del mundo entero.—El bello argumento i su mismo título, había servido ya á 34 maestros que compusieron otras tantas operas antes que Rossini, aunque ninguna superior á la suya.

(3)—Obra de mui escaso valor, estrenada en Venecia en 1815, i que fracasó por completo, tan es así que Rossini la hizo á un lado i la desmenuzó, aprovechando los pocos buenos números de canto para otras óperas que compuso mas adelante.

En septiembre solo cantaban en el teatro, en los entre actos (como se hacía en tiempo de las tonadillas) Viera, Rosquellas ó los hijos de éste. Dieron á conocer, por toda novedad, varias arias de *Gli Orazzi ed i Curiaci* ópera de Cimarosa (1), i varios del *Enrique IV*, de Puccita. (2)

En todos los anuncios del Coliseo de Buenos Aires, llamaban á este último maestro, ya Puchite, ya Pucite; i lo hemos visto tambien en el primer concierto de la academia de música, el año 22. Pero se refieren á Vincenzo Puccita, nacido en Roma en 1778, muerto en Milán en 1861, discípulo del conservatorio de Nápoles. Compuso varias óperas, de las cuales la mejor *La Vestale* es la única que se conoce hoi día; mui pocos autores conocen sus títulos siquiera. Entre estas últimas figura la anunciada en el Coliseo, *Enrique IV*. (3)

En este mismo mes, i contratado al efecto, cantó unas cuantas veces Mr. Alphonse Bances, bajo cantante de la compañía francesa, el aria célebre de la *calomnie*, del *Barbier de Seville*, con la letra francesa, tal como fué escrita por su autor. Fué mui aplaudido por su bella voz i discreta escuela de canto.

Durante este año fué director de orquesta don Pedro A. Fernández.

A principios del siguiente, Rosquellas se marchó del país, sin haber podido conseguir que se formara com-

---

(1) Estrenada en Venecia en 1796, i en Paris, en 1813.

(2) Se trata de *La Caccia de Enrico IV*, estrenada en Paris en 1816. Es la 19ª opera del maestro.

(3) De este título se conocen las óperas compuestas por Deshayes, Bishop, Stunz, Martini, Marschner, Mattheson, (1711), i Balfe, (1833).

pañía de ópera. Excusado es decir que si su voz era poca en 1823, diez años después apenas si conseguía hacer proezas de equilibrio, gracias á su habilidad i reconocido arte. Pero Buenos Aires, le fué deudor de diez años de canto de ópera italiana, que desterraron las torpes tonadillas españolas; gracias á él se conocieron muchas partituras italianas, francesas, zarzuelas i melodramas españoles, etc. Rosquellas es el padre del teatro lírico porteño.

CAPITULO X

LA ÓPERA POR FRAGMENTOS HASTA LA PRIMER COMPAÑÍA LÍRICA CON LA NINA BARBIERI.

Ní en 1833 ni 34 hubo compañía de ópera, ni nadie pensó en formarla. La sociedad porteña pasaba por un momento de apogeo, que se manifestaba en tertulias, bailes i conciertos familiares, en que los aficionados de ambos sexos lucían sus habilidades. Viera, la François, Rossi, Castañón i algun otro ilustre desconocido practicaban el canto de los entreactos, en el teatro i nadie los echaba de menos cuando no lo hacían.

Solo Vaccani i su nuera Elisa Piacentini, reavivaron algo el antiguo entusiasmo, en los últimos días del año 34, en que llegaron de Montevideo.

En 23 de diciembre debutaron; las novedades que ofrecieron, fueron dos números de ***El Castillo de Kenilworth*** (1) de Donizetti, i un aria favorita del barítono,

(1) Primicia del país: esta obra es poco conocida, la anunciaban *El castillo de Ronenwould*. Fué estrenada en Nápoles en 1829. (Ver Fétis-*Donizetti*).

del *Maestro de Capilla*, música del maestro Radicati; además un dueto de la ópera *El puesto abandonado*, de Mercadante. Esto i las inevitables arias de Rossini ocuparon todo el verano.

En vista de que las follas organizadas con estos i algunos cómicos, no daban resultado pecuniario, porqué el público no los juzgó dignos del sacrificio de soportar calores i molestias, se deshizo el contrato i las cosas quedaron como antes. Vaccani i la Piacentini regresaron á Montevideo; volvieron en 1839.

El barítono Luis J. Rossi fué el cantante del año en que murió Bellini (35), pero había que ir al circo á oirlo, con lo que queda hecho su mejor elogio.

Tampoco hubo ópera en el año de 1836; solo á fines de él llegó una soprano de cierto mérito, Eleonora Bigatti. Esta nada nuevo ofreció al público, como no fuera su agradable persona. Cantó en la temporada de verano 1836-37. Manuelita Funes cantaba con dulcísima voz, cancioncillas criollas, acompañándose en la guitarra. Viera, también con guitarra, cantaba seguidillas i boleras. Remigio Navarro era el tocador de piano mas famoso de este año.

Después de la relâche de cuaresma (1837) fué contratada de nuevo i en esta temporada dió á conocer, como novedad, la cavatina de *La donna del Lago*, ópera en dos actos, de Rossini, (estrenada en el San Carlos de Nápoles, en 1819). En julio i en una función de aficionados, cantó sola i á duo con el diletante señor Burgos, varios números de *Semiramis*, de Rossini.

En alguna que otra función tomó parte el violinista Bassini, del conservatorio real de Nápoles, i el cual había llegado de Europa tres años antes, presentándose al públi-

co porteño en los conciertos de las Piaccentini i Foresti. No era superior á Massoni.

La novedad musical del año 1838 fué, en 20 de mayo, el primer wals de Strauss tocado por la orquesta, i que



MIGUEL VACCANI (EN 1839)
(Fotografía de la colección del señor general Mitre)

(La tarjeta es posiblemente una reproducción; dice: *Lebeaud, fotógrafo i pintor, Suipacha núm. 263--Buenos Aires)*

hizo verdadero furor en el auditorio; por cierto que con *bis* pedido, cada vez que se ejecutaba. Un vals de esta clase, constituía por aquel entonces todo una curiosidad sinfónica.

Al mismo tiempo que los Walses de Strauss, adqui-

rió celebridad la grandiosa sinfonía de *Zampa*, de Hérold, que se hizo número predilecto del público.

El 24 de mayo, de ese año 1838, se inauguró el nuevo teatro de la Victoria, situado en la calle del mismo nombre entre Tacuarí i Buen Orden, á mitad de cuadra, en la acera que mira al Norte;—i donde hoi día está situada la pinturería de Montserrat. Debido á esta inauguración fué que se debió cambiar el nombre al otro teatro: en vez de *Coliseo* se le llamó teatro Argentino.

En el de la Victoria confirmáronse los procedimientos anteriores ya conocidos, en lo que respecta á canto de ópera italiana: por números sueltos, ya en los entreactos ya en actos de concierto; á veces, cuando la fiesta era excepcional i los cantantes numerosos, parte de un acto de una misma ópera ó de varias.

Continuaba siendo ésta, la forma más *práctica* de conocer «*lo mejor*» de las óperas en boga, en el mundo entero. Su representación en toda su integridad hubiera requerido ante todo una compañía completa, i luego representado un gasto exhorbitante que aún el abono no estaba en condiciones de costearse, amén de estudios, ensayos de partiquines, coros completos, etc.; — tenía, pues, para el público de aquellas épocas, la gran ventaja de permitirle conocer i darse cuenta del mayor número de obras, de los méritos de cada una, del valor de cada escuela, la fuerza de cada maestro, etc.; en una palabra, conocer todas las óperas célebres, sin compañía costosa.

Dada la clase de melodramas que se estilaban entonces, conocer de sus bellezas en sus principales fragmentos, era un método ingenioso. Sabemos que los recitativos de ellas, pecaban i pecan de insignificancia musical que los hace pesados cuando nó insoportables, i á

veces absurdo dramático que los convierte en grotescos. I más aún lo eran en aquella época, en que se acompañaban sólo al clave ó al piano.

Por lo tanto, suprimiendo el recitativo ó sea la parte dialogada necesaria al desarrollo del drama, i dándoselo à conocer al público por medio de explicaciones impresas en los programas, se saltaba á lo importante, esto es, á los cantables bonitos. Otras veces, el drama había sido representado ya por las compañías dramáticas i el público lo conocía suficientemente.

Hoi día, muchas óperas antiguas se dan fragmentariamente, por actos sueltos, (especialmente *Lucía*), sin que ninguno de los concurrentes se preocupe de reclamar los anteriores ó posteriores, ya sea porque conoce sobradamente el argumento de la obra, ó la obra misma, ó sencillamente porque no le lleva al teatro otro interés que el de escuchar á los cantantes i disfrutar de sus bellas voces.

Con este sistema se pudo tener canto de ópera, ya que no compañía lírica, en las temporadas de 1838 á 1839. Los cantantes fueron relativamente buenos: el tenor Isotta, que según él, había cantado con aplauso en Italia, (falta saber en qué teatros); el viejo Vaccani, cantante i empresario de la *trouppe*; el tenor Marinangeli i Justina Piaccentini, la celebridad de los teatros brasileros.

De cuando en cuando el actor Jiménez, «en carácter de aficionado», i Rosa Culebras, hija del antiquísimo cómico español del viejo Coliseo, echaban también su cuarto á espadas en el canto de ópera, sólo que estos dos, con letra traducida al castellano. El barítono Rossi, (que cantaba desde 1833), i su esposa Alvara García, (cantarina del Coliseo), figuraron también entre los *cantadores*

de estos años; Rossi, ya con la Bigatti, ya con el aficionado Montoro (que luego fué profesional) cantaba duos, que provocaban aplausos... como es de suponer!

En el primero de los años mencionados, los cantantes se repartían en ambos teatros, pero en 1839, sólo el de la Victoria disfrutó del canto de ópera, á precios dobles, cada vez que lo había. Debutó en este año un nuevo cantante, el barítono Salvatori, que dió á conocer al público varios números de las óperas *La Parisina* i *El Paria*, de Donizetti (1), que no hubiera, por cierto, valido la pena representarlas integralmente.

No dejó de tener su importancia este grupo de cantantes, casi compañía lírica, pues se le agregaron coros i pudieron darse escenas completas de algunas óperas; la orquesta bastante buena, era dirigida por Felipe Seyder.

En el concierto en que fué presentado el tenor Isotta, en enero de 1838, se ejecutó el siguiente programa:

1.ª PARTE. Sinfonía nueva para este público, de la ópera *Nitocri* (2) del maestro Mercadante;—escena i duetto de *Elisa i Claudio*, del mismo, por Vaccani é Isotta;—Recitativo i aria de *Semiramis*, por la Bigatti,—intruducción de *La Extranjera*, de Bellini, á gran orquesta;—duetto de *Caprici della sorte*, de Rossini, por Vaccani i la Bigatti;—escena, arias i coros de *Cenerentola*, por Isotta.

---

(1) La primera se estrenó en Nápoles, en 1829, i la segunda en en Florencia, cuatro años después. A ningunas como á éstas, les convenía el sistema porteño de canto por números sueltos, pues de otro modo no se hubieran conocido nunca

(2) Opera que tiene una de las más bellas cavatinas de su época: *Se m'obbandoni, bella speranza*. Fué estrenada en Turín, en 1825, con libreto de A. Zeno. Su sinfonía no es de gran mérito musical pero es sumamente brillante

2ª Parte.—Recitativo i rondó de la op. *Tancredi* (1) por la Bigatti i coros; gran aria del *charlatan* (nueva en el país) de *L'Elisire d'amore*, por Vaccani i coros;—escena i duetto de la misma, por este último é Isotta.

En Febrero, hicieron conocer el terceto de *La Fiesta de la Rosa* (2) la Bigatti, Vaccani i Jimenez.

El maestro Seyder hizo conocer las sinfonías de *Ana Bolena*, de Donizetti, del *Nuovo Fígaro*, de Ricci i del *Guzmán de Valor* de Generali.

Marinangelli ofreció como primicias del canto, varias arias de *I. Fidanzatti* de Pacini, i *Marín Faliero* de Donizetti, de esta última con coros.

Para el beneficio de la Piaccentini, en junio de 1839, se cantaron, duo i coros de *Cesare in Egitto*, op. de Paccini, cavatina de *La Sonámbula*, íd de *Turco in Italia*, de Rossini, *La Esclava di Bagdad*, de Paccini i otras. Tocáronse las sinfonías de *Elisa i Claudio* i de *Semiramis*, pidiéndose el *bis* de la mitad final de esta última.

I cerró la función con el gran cuarteto de la misma, con coros, banda militar i todo el aparato escénico del pasaje, trajes i útiles necesarios. Cantáronlo la Piaccentini, Salvatori, Marinangelli i Vaccani.

Como se ve, en este caso, tratábase de todo un trozo de la ópera, presentado tal cual aparece en la misma.

En julio 12, un duo de *Los desterrados en Siberia* (3), gran rondó i coros *El ayo comprometido* (4) dos óperas

---

(1) Estrenada en el Coliseo en 1828.

(2) Opera de Pedro A. Coppola, estrenada en Milán en 1831.

(3) No se conocen otros datos que su título; como otras muchas, fué ésta una primicia del país debida á Vaccani ó á Seyder.

(4) Estrenada en Roma en 1824.

de Donizetti, duo de la *Xaira*, (1) de Mercadante i otros números ya conocidos.

El 27 de julio, por primera vez la gran aria *Casta diva* de la *Norma*, por la Piaccentini i coros.

En agosto declinó el canto hasta desaparecer casi por completo.

Solo cinco años después, con la llegada de los Lucci, el tenor Gandolfo, el barítono Luis Venturi i el debut de la soprano argentina Irene Martínez, se armó una *soi-dissant* «compañía lírica», con orquesta bajo la dirección del criollo Felipe García, i se echaron á cantar ora en uno, ora en otro teatro: lo mismo en italiano que en español.

Hicieron conocer como novedades varios números de *Ricciardo e Zoraida*, (2) *Lucía de Lamermoor*, ópera por demás conocida de Donizetti, *Clara de Rosemberg*, *Il matrimonio segreto* op. bufa de Cimarosa (3), *Belisario* (4) de

---

(1) Estrenada en Nápoles, en 1831. Esta ópera obtuvo grandes éxitos i se sostuvo por mucho tiempo en los carteles. Contribuyó á hacerla célebre, el haber sido elegida por los cantantes de todos los conciertos para lucirse en el canto, ya que el corte de su música se presta á ello, como la que más.

(2) Opera mui bufa de Rossini, estrenada en Nápoles, en 1818. De escaso mérito, por cierto, pero rebosante de cantables como para el gusto de entonces, arias, arietas, cavatinas, rondós, etc , etc.

(3) En dos actos; estrenada en Viena en 1792 i en París en 1801. Obra maestra entre las de su género, recorrió el mundo en alas de la fama i provocando tempestades de aplausos.

(4) Estrenada en Venecia en 1836 i en París en 1843. No es de las mejores del autor; tiene una escena entre Belisario, ciego, i su hija que lo consuela (acto 2°), que se asemeja demasiado á idéntico pasaje del *Oedipo in Colonia*, de Sacchini, siendo el de este maestro muy superior, (tanto que autor existe que lo clasifica de «magnífico»). Años después esa ópera se hizo célebre en Buenos Aires

Donizetti, *Elisire d'amore* que gustó sobre manera, i el *Torquato Tasso* (1) de Donizzetti.

Pero todo esto no tiene importancia, considerado bajo el punto de vista de la ópera propiamente dicha, la cual solo reapareció en Buenos Aires, después de veinte años de eclipse: ya eran viejos los que se habían deleitado en su juventud con los gorjeos más ó menos bien hechos de Angelita Tanni, i las *fiorituras* de Rosquella. El elemento joven, no conocía todo esto sino de oídas.

Estaban por aparecer en el cielo del arte lírico porteño, las primeras estrellas de magnitud: Nina Barbieri, Carolina Merea, Luisa Pretti, Ida Edelvira.

Un empresario atrevido, iba á iniciar la serie de triunfos del teatro de Buenos Aires: Antonio Pestalardo; gracias también al cual han llegado á nuestros días, historias antiguas que la tradición talvez no hubiera recordado.

CAPITULO XI

LAS PRIMERAS COMPAÑÍAS DE ÓPERA CON LA NINA I LA MEREA

Nina Barbieri era una *diva* de su arte; todos hemos alcanzado á innumerables admiradores á quienes deleitó su bellísima voz i su talento dramático, en las tablas del teatro de la Victoria. Al lado de ella, eclipsáronse

(1) Drama lírico en 4 actos, de Donizetti con libreto de Ferreti estrenada en Roma en 1833. Tiene un bello duo entre Torcuato i Geraldine: *In un estasi*; una cavatina célebre de Leonora, *Io l'udia* i el duo entre Leonora i Geraldine. El resto ofrece bellezas i vulgaridades.

los recuerdos de Angelita Tanni, la François i la Piaccentini. Los viejos que han referido, en nuestros tiempos, la historia de los de la Nina Barbieri, en su juventud, oyeron de sus padres el juicio comparativo entre ésta i aquellas, á todas las cuales estaban en condiciones de juzgar.

Llegó la Nina al país, en septiembre de 1848 i debutó el 15 de ese mes en una función á estilo de la época, con ópera por números sueltos en forma de concierto. Acompañábanla, su esposo Juan Thiolier, el tenor Pablo Sentati i su propio hermano Juan Barbieri otro tenor de segundo orden.

Ya hemos dicho en otra ocasión, que la dificultad con que tropezaban los asentistas teatrales cuando se les pedía compañías de ópera completas, era la insignificancia de los precios que se pagaban por las localidades, apesar de los sucesivos aumentos que, corriendo los tiempos, se habían producido;—en la época de la Anselmi i Rosquellas, el palco alto, (el mas caro), se pagaba en boletería, 5 pesos; cuando Vaccani i las Tanni, se llegó á pagar hasta 20; aumentóse en la segunda venida de este barítono, pero nunca había llegado á 50 pesos; i esto que se trataba de precios especiales de funciones extraordinarias.

Por esta razón nunca se pudo pensar en otra cosa que en cantantes sueltos, más ó menos notables, á quienes se les pagaba por noche que trabajaban.

Pero en 1848 vino á resolverse favorablemente este problema, gracias á una audacia moral,—en propio beneficio,—del «italiano Agustin Robbio, concertista de violin,» i que en seguida fué director de orquesta de la compañía lírica.

Las malas relaciones diplomáticas en que había estado durante varios años, la Confederación Argentina con Inglaterra i Francia, á causa de los asuntos políticos de Montevideo i de los unitarios de esa ciudad enemigos declarados de Rosas,—habían provocado por un lado la emigración de ingleses i franceses de Buenos Aires i provincias del litoral, i por otro, una corriente de inmigración de italianos á quienes el país ofrecía mas seguridades que el Uruguai i mas comodidades que el Brasil. En estas condiciones i apesar del bloqueo ilusorio del puerto de Buenos Aires, efectuado por las escuadras francesa é inglesa aliadas, las relaciones comerciales i artísticas con Italia, se hacían regularmente: bastaba que no se tratara de garibaldinos. No es, pues, de extrañar que aficionados italianos, músicos i asentistas, aprovecharan esta circunstancia i la de estar la ciudad en estado de prosperidad i riqueza, para tratar de hacer venir elementos de primer orden con que poder formar una buena compañía de ópera.

En septiembre del año mencionado, el concertista Robbio, anunciándose como «*de paso*» por esta capital—(aunque después se instaló)—preparó con gran auxilio de *reclames*, un concierto vocal é instrumental en el que tomó parte el maestro de canto José Lagomarsini, radicado en el país, i el cual no fué ajeno indudablemente á este movimiento de reacción en favor de la ópera.

El concierto tuvo lugar con gran éxito, el 7 de setiembre, con arreglo al programa siguiente:

PRIMERA PARTE

1—Gran sinfonía de la ópera *Il Templario*, del maestro Nicolai,—por la orquesta.

2—Cavatina de la ópera *Gli Spositi*, de Ricci: «*Piangimi in tasca*,»—cantada por Lagomarsini.

3—Cavatina «*Se d'amor insano*,» de la ópera *Il Reggente*, de Mercadante, ejecutada al clarinete por el profesor Julian Chabert. (1)

4—Variaciones de violin, por Agustin Robbio, sobre motivos de *La Sonámbula*.

5—Cavatina de la ópera *Luisa Strozzi*, de Combi, ejecutadas en la flauta por Agustin Lombardi. (2)

6—Cavatina de la ópera *Gabriella di Vergy* de Mercadante, cantada por Lagomarsini.

SEGUNDA PARTE

7—Gran coro de la ópera *Saffo*, de Paccini, ejecutado por la orquesta.

8—«*Casta diva, che innargenti*,» de *Norma*, ejecutado en el violin por Robbio.

9—Duo de la ópera *I Lombardi alla prima Crocciata*, del maestro Verdi (3), ejecutado á flauta i clarinete por Lombardi i Chabert.

10—Cavatina de la ópera *Matilde de Shabran*, «Intanto, Erminia», cantada por Lagomarsini.

---

(1) Concertista catalán, radicado en el país i primer clarinete de la orquesta del teatro. Había dado varios conciertos en los teatros porteños i era además, maestro de música i de su instrumento.

(2) Profesor italiano de la orquesta, llegado al país diez años antes: concertista también.

(3) Primera música del nuevo maestro que se daba á conocer en el país. Dicha ópera había sido estrenada en Italia en 1843; su libreto pertenecía á Solera, compuesto sobre el poema de Grossi, i lleno de plegarias religiosas i crímenes sangrientos. Esta obra fué luego corregida para la escena parisien; i se dió con el título de *Jerusalem*, i traducida al italiado se dió luego en Italia, pero sin éxito alguno.

11—Cavatina de *Saffo*, ejecutada á oficleide por J. Dupuis.

12—Fantasia «sobre motivos de valsas de Strauss, compuesta i ejecutada por A. Robbio».

El rasgo de audacia á que nos referíamos páginas antes, fué el de haberse arriesgado Robbio á hacer de su concierto una costosa *reclame* i fijar los extraordinarios precios siguientes:

Palcos	100	pesos
Lunetas	10	»
Entrada general . . .	10	»

Como se comprende, no haciéndose diferencias entre los palcos altos i los bajos, ni luneta de platea i de cazuela, ni de filas, ni de las entradas para una ú otra parte, se declaraba tácitamente, primero, que esta función era excepcionalmente importante porque siempre se juzga lo mejor á lo más caro; segundo, que solo las personas pudientes concurrirían á él, i por último que todos los sitios del teatro eran igualmente selectos.

El teatro de la Victoria fué chico para contener la concurrencia, esa noche, i tan lo fué así, que dos días después se repetía el concierto con el mismo programa, sin variarle un solo número, á fin de que pudieran asistir á su ejecución las numerosas personas que no consiguieron localidades la primera noche. Este hecho demostró claramente á los perplejos empresarios, que ya había en la ciudad, gente de bastante dinero para pagarse el lujo de la ópera.

Tratándose de un hecho en que actuaron contempo-

ráneos, no puede dudarse de su importancia, una vez que todos han estado de acuerdo al juzgarlo. Más aún, cuanto que su éxito decidió del debut de la Nina Barbieri, que esperaba su resultado para hacerlo ó desistir; i así también á los empresarios, que vieron llegado el momento de hacerse pagar bien, costearse los gastos i aún hacer fortuna.

Decidido el negocio, se abrió el abono.

Estableciéronse los siguientes precios:

Palcos	por abono	60 $	Por noche	80 $
Lunetas de platea.	»	16 »	»	12 »
» de cazuela	»	5 »	»	10 »
Entrada general	»	5 »	»	8 »

Aun no había compañía completa, i las primeras funciones á estos precios, fueron iniciadas en setiembre 15, por cuenta de los artistas, como presentación de ellos i tanteo del negocio, (para dar lugar á la preparación de la compañía i ensayo de las óperas); su forma fué la de conciertos, á estilo usual, con sinfonías, cavatinas, duetos i tercetos de *Lucia*, *Barbero*, *Lucrezia* i *Norma*; con la mui curiosa particularidad de que los abonados del Victoria tenian la preferencia para la obtención de las aposentadurías de la temporada de la ópera, pero debian pasar á recojerlas, «munidos de su boleto de abono», «á la Fonda Italiana (*Albergo di Genova*), San Martín, 112». (Era la antigua calle Catedral, cuyo nombre acababa de ser cambiado).

Esto de buscar localidades en los hoteles donde vivían los artistas, se repitió más de una vez en Buenos Aires, como veremos cuando se trate de la Biscacianti.

Parece ser que las tales funciones eran por su cuen-

ta i se tenía poca confianza en los empresarios i boleteros.

En 22 i 27 del mismo mes se repitieron las funciones, con números sueltos de las óperas *Clara de Rossemberg*, de Ricci, *Saffo*, *Gemma di Vergy* (1), *Nina*, *pazza per amore*, de Coppolo (2), *Il Furioso*, de Donizetti, un terceto sumamente bufo de *Scaramuccia*, de Ricci, «*zoppo Vulcano*», i otras varias ya conocidas i que por serlo no es indispensable mencionarlas.

El 29, beneficio de Robbio, que era el director de orquesta; el 13 de octubre, otros dos conciertos con música cantada de *I Martiri*, de Donizetti, *Nina*, *Il Giuramento*, de Mercadante, *Clara*, *Puritani*, *Linda* i otras varias. Poco tiempo después, todas estas óperas habían de subir á escena completas.

Entre tanto se había anunciado el debut de la com-

---

(1) La ópera de Donizetti. En el concierto de Robbio se había dado á conocer la homónima de Mercadante.

(2) Esta ópera merece una especial mención i algunas consideraciones á su respecto. Ha sido una costumbre, rayana en perniciosa manía, la de los compositores, especialmente los italianos, de apoderarse de argumentos tratados ya por otros maestros célebres, i componerles música también ellos. Cuando la nueva composicion eclipsaba á la anterior, (caso del *Barbero* de Rossini con el *Barbero* de Paisiello), la clasificación que merece el hecho es de *mala acción*; pero cuando la obra segunda quedaba á nivel inferior de la ya conocida i celebrada, la acción consumada era solo de *necia petulancia*, caso de *Nina*, i más tarde de *Mephistophele*, de *Manon Lescaut*, etc.

En 1786, Dalayrac compuso una mui célebre ópera, *Nina, ou la Folle par amour;* un año después, Paisiello hacía conocer la deliciosa *Nina, ó la pazza per amore*, de la que las crónicas están llenas de entusiastas alabanzas, pues se trata de una obra de música esquisita.

Pues bien, apesar de esta circunstancia bien conocida en Italia, en 1835, Coppolo presentó la suya, con el mismo tema i titulo, (con delirios á lo *Lucia*)—i á la cual, apesar de sus méritos i bellezas, el recuerdo de las otras dos le fué mui adverso en su época.

pañía lírica para el 27 de octubre; el abono correspondiente se cubrió con facilidad. Efectuóse dicho estreno con «la ópera trágica *Lucia di Lamermoor*», con el reparto siguiente:

Asthon	Thiolier
Lucia..	Nina Barbieri
Sir Edgard..................	Sentati
Lord Arthur......	J. Barbieri
R. Bidebent.........	Lagomarsini
Alisa	Ramona Molina

Director de orquesta, Agustín Robbio.

Coros de hombres casi completos, pero escasos i malos los femeninos.

Durante un mes se repitió esta ópera, siete veces con otros tantos llenos, suspendiéndose luego para extrenar *Il furioso* (1) de Donizetti en 2 de diciembre; volviéndose á retomar tres funciones después.

En 18 de diciembre dieróuse dos actos de *Lucia* i varios números sueltos de *Una aventura di Scaramuccia* (2),

(1) Titúlase esta ópera, *Il Furioso nell'Isola di San Domingo* tiene 4 partes i así se dió en Buenos Aires; su libro dice: «en tres actos». Compuesta por Donizetti en 1833 i estrenada en Milán. Se recomiendan de ella, por su belleza, la romanza de Cardenio: «*Raggio d'amor*»; el aria de Eleonora: *Vedca languir quel misero*», el final del 2° acto, el duo del tercero, i casi todos sus coros, de un corte algo parecido á los de Bellini.

(2) Opera compuesta por Ricci, quince años antes, estrenada en Milán. Solo había dos que se conocía en París. Es una de esas óperas bufas alegres como italianas del mediodia, i que no tiene menos de una veintena de números que se pueden citar como realmente bellos. El terceto *Zoppo Vulcano* que tanto repitieron en el teatro de laVictoria, es uno de ellos.

Su argumento está basado en escenas i peripecias de teatro-adentro

Scaramuccia, el campesino Belvolto, Lelio i Sandrina, son sus personajes principales.

que habían de adquirir gran celebridad por su gracia i viveza completamente napolitanas.

El 1º de enero de 1849, estrenóse el *Elisire d'amore*, dividida en 3 partes i original del maestro Donizetti, en la que los actores puede decirse que se excedieron á si mismos.

Se trata, como se sabe, de una ópera bufa, compuesta por el maestro en 1829 i que aun hoi en día se suele ver en los carteles, cuando un artista determinado ofrece á una empresa la ocasión de hacerlo. Ya sabemos que el filtro del doctor Dulcamara i las graciosas melodías de la obra, extienden sobre ella un invisible velo de simpatía que cautiva al auditorio con más fuerza talvez que al amor de aquellos lugareños.

La compañía se sostuvo con las tres óperas estrenadas i una representación de *Barbero*, hasta el 16 de febrero, sin otras novedades que las del ingreso del violinista Carlos Guelfi, antiguo conocido del público porteño, i el debut de la eximia cantatriz Carolina Merea, en enero 22, con *Lucia*, reemplazando á la Nina, continuamente enferma de la garganta, cuyo inconveniente lo trajo aparejado su largo viaje á América i la desigualdad de nuestro clima.

La Merea que la reemplazaba, se había de hacer aún más célebre por esa misma causa, llegándose á hacer casi un refrán entre los concurrentes, el decir, al entrar al teatro: «Si la enfermedad lo permite, oiremos maravillas, i sino, conformidad!» Llegó á tal punto este fastidio i sus inconveniencias para el público, que la Policía se vió obligada á tomar medidas.

Dos damas de la importancia de la Nina Barbieri i la Merea,—habiéndose podido establecer el parangón en-

tre ambas, en una misma ópera, la *Lucía*,—no podían durar juntas. La primera después de dar ***Barbero***, dejó sola á su afortunada rival, que gozaba de mayores simpatías, sobre todo entre el elemento masculino.

El tenor también había sido reemplazado por el español Carlos Rico, que en enero se había hecho aplaudir en sus duos de Pollion i Adalgisa, con la soprano Margarita Lemos.

Como curioso dato, (importante si se trata de estudiar el gusto de la época i las escuelas), mencionaremos este detalle: el barítono Lagomarsini, obtenía sus mejores triunfos cantando i *bailando!... Polkas*; i entre los éxitos de 1848 i 49 del teatro de la Victoria, figuran los obtenidos de ese modo por el... bailarín-cantor. Hasta que un diario se atrevió á tratarlo como se merecía, según se verá más adelante.

Aprovechando la *rêlache* de Cuaresma de 1849, la empresa preparó la nueva temporada de invierno. Puede decirse que apesar de los éxitos de los últimos cinco meses, estaba todo por hacerse: no había trajes adecuados, ni coros de señoras, ni bailarinas, ni decoraciones. Felizmente los resultados pecuniarios satisfactorios, daban los medios de remediar estos defectos lo mejor i màs rápidamente posible.

Por medio de avisos en los diarios se llamaron «señoras que quieran ser coristas»; i se obtuvieron *seis*. El coro de la compañía de 1849, 50 i 51, estuvo compuesto de siete mujeres i diez hombres; dirigía á las primeras la cantarina i bailarina española, Dolores Gambin.

En cuanto á los trajes i decorados, había de pasar algún tiempo aún, antes de mejorarse sus inconvenientes.

El elenco publicado por los diarios, al abrirse el abono de invierno, fué el siguiente:

Maestro al piano, José Casale.

Director de orquesta, Carlos Wynen.

Maestro de coros, J. Lagomarsini i Alejandro García.

Primeras damas, Carolina Merea i Alfonsa García; otra dama, Margarita Lemos.

Tenores, Carlos Rico, José Barbieri.

Bajos, Alejandro García, J. Lagomarsini, Agustín Solari. Como se ve, no se clasificaba por separado la voz de barítono.

Pintor, Antonio Casanova. Este fué acusado muchas veces de ignorar su arte: no era fuerte, indudablemente, en perspectivas.

Consueta, N. Piemonte.

No figurando ya Robbio; en los primeros días de marzo, se había marchado al Brasil de donde no volvió. Su separación de la compañía, respondió á sus compromisos en la corte brasilera i algo también á las dificultades surgidas entre los esposos Thiolier i la Merea.

Este último asunto, lo habría de solucionar al fin la misma desgracia del empresario i de esta última soprano.

El clima de este país, es, en los primeros tiempos, desfavorable á ciertos cantantes que al atravesar el mar no han tenido suficientes precauciones i cuidados; i lo es indudablemente á causa de los cambios bruscos de temperatura i la humedad de la atmósfera. Malos médicos, regularmente poco prácticos i desconocedores de nuestro ambiente, á causa de ser traídos por las propias compañías, contribuyen á acrecentar estos males. Los escenarios heladeras que al levantarse el telón producen ciclones

hacia la sala, contribuyen á aumentar las causas de enfermedades, ya que se sabe que es la transición rápida del calor al frío i del frío al calor que ocasiona las alteraciones de los órganos vocales. Los artistas deberían establecer cláusulas especiales á este respecto, en los contratos con sus empresarios.

Pues bien, la Merea, después de dar las tres primeras funciones de la temporada, (8, 9 i 10 de abril), con «la tragedia lírica en 4 partes», *Beatrice di Tenda* i *Elisire d'amore*, se enfermó seriamente, i el empresario Pestalardo debió recurrir á Nina Barbieri á quien recontrató conjuntamente con su esposo Thiolier.

El 12 de abril, dándose *Il Furioso* se enfermaron la Merea i García, i no concluyó la función. El 13 anunciada la *Lucía*, se suspendió á última hora; subió á escena el 15 con la Nina Barbieri. Desde ese día en adelante i durante toda la temporada, continuas enfermedades de la Merea hacen alterar el cartel ó suspender la función: cierta noche, indispuesta á mitad del segundo acto, hubo que devolver el dinero al público.

El 23, *Barbero*, á beneficio de Thiolier, con este reparto: Rico de *Almaviva*, Lagomarsini de *Fígaro*, Thiolier de *Don Bartolo*, Casanova de *Don Basilio*, Josefa Molina de *Berta*. En los intermedios, duetos de *Nabuco* i canciones españolas por la Nina i la Molina.

El 26 se repetía la misma.

En cuanto á la Merea, había reaparecido el 19 en *Beatrice di Tenda*, (repetida el 21 i el 28).

La *Beatrice* de Bellini es una ópera que gustó tanto en su tiempo como hoi agrada la *Tosca* de Sardou-Puccini, á causa de lo interesante de sus situaciones dramáticas, sobre todo entre el elemento femenino.

Felice Romani fué el autor del libreto: se estrenó en Venecia en 1833.

Su argumento es este: Felipe Visconti, duque de Milan i marido de Beatriz de Tenda, cree en un momento dado que le ha sido infiel con Orombello, i enfurecido los envia al suplicio. Un instigador de este crímen es Agnes de Maino.

Hai una escena del suplicio que es de gran intensidad dramática.

La Merea, en las noches que estaba bien, se hacia aplaudir estraordinariamente, dejenerando á veces los aplausos en estruendosas ovaciones. El tenor Rico cantaba con mui buen éxito su aría *come t' adoro*, del primer acto, i la romanza del último.

—En 4 de Mayo, se estrenó *Lucrezia Borgia* (1) pero la obra no gustó. Repitióse el 8 i el 13 i luego no volvió al cartel.

A fines de este mismo mes, en el rol de Dulcamara

(1) Libro de Romani, música de Donizetti.

Estrenada en la Scala en la estación de carnaval de 1834. Tiene 3 actos.

Hizose célebre por la circunstancia siguiente: habiendose estrenado en Paris, en 1840, Victor Hugo se presentó reivindicando sus derechos de autor i por tanto de propiedad literaria; ganó el pleito i *Lucrecia* debió transformarse, porque las empresas no querian pagar derechos: el autor había muerto dos años antes. Transformóse, pues, en *La Rinegata*, cambiandose los personajes i el lugar de la escena; los italianos de la corte de Borgia, se volvieron turcos.

Más tarde, pasados cinco años, mediante una indemnización, se permitió la representacion con sus verdaderos títulos, á *Lucrezia, Ernani, Linda de Chaumounix, Gazza ladra* i otras que estaban en las mismas condiciones.

En cuanto á la música de *Lucrezia*, hai quien piensa que ella es siempre incapaz de expresar horrores, i en las piezas de esta clase siempre será ó impropia ó desagradable. Con todo á juicio de otros tiene mui bellos cantables i coros.

del *Elíxir*, debutó el barítono Franchi, mui superior por cierto á Lagomarsini. Este barítono se impuso bien pronto i llegó á ser mui bien apreciado.

A fines de año entró á formar parte de la empresa. Se hizo aplaudir en arias, duetos etc., de *Columella* (1) *Due Foscari*, i el Fígaro de *Barbero*; gracias á él pudo repetirse esta ópera tres noches seguidas (Junio 3, 7 i 10). Los viejos recordaban á Vaccani, en su temporada con Rosquellas. Actualmente esa ópera no agradaba, debido á sus aburridores recitativos acompañados al piano.

En 26 de Junio, se produjo el suceso más notable que había tenido lugar en treinta i cinco años que se cantaba: el estreno de *Norma* con la Merea de protagonista i Nina de Adalgisa. El tenor Rico cantaba mui bien su rol de Polion; pero teniendo en cuenta que esta es una ópera para dos sopranos primeras, i que las que cantaban en el Victoria eran realmente rivales no solo en el amor del romano, si que en el arte del canto, se puede admitir la veracidad de la afirmación de los contemporáneos que han sostenido que aquella *Norma* fué insuperable.

En cuanto á la obra de Bellini, su fama es universal é indiscutible, i ella sola bastaría para hacerlo inmortal, si no lo fuera. I es doloroso pensar que murió á los 34 años, cuando era autor del *Pirata*, *Sonámbula*, *Beatrice di Tenda i Puritanos*, festejado de todos los artis-

---

(1) La *Columella*, es una ópera-bufa de principios de siglo, original de Fioravanti; i de una alegria constante, pero de una letra vulgarisima en algunos pasajes: en el duo de la disputa de marido i mujer, estos se colman de epitetos insultantes i desagradables. Entre los números graciosos, se cuenta el de la escena de la casa de locos en que éstos parodian algunos compases de la sinfonia de *Semiramis*.

tas de valia é idolatrado por el viejo Cherubini i el popular Rossini, quienes mucho ponderaban su talento. A haber vivido ochenta años, como Verdi,—otro gigante del arte melodramático, contaria Italia musical.

Bellini, era elegante i delicado en su persona i en su música i ya tendremos ocasion de establecer la comparación con otros maestros célebres de su época.

CAPITULO XII

«NORMA», «ERNANI», I «LINDA»—«LA GETTATURA» EN EL TEATRO.—CARENCIA DE TRAJES

La *Norma*, fué originariamente una tragedia de Soumet i Belmontet, representada en el Odeon de Paris. La sacerdotisa, hija del jefe de los Druidas, enamorada pasionalmente del procónsul romano Polion, es madre de dos hijos de éste i conoce un día las preferencias de su amante por Adalgisa, virgen del templo. Esta rivalidad i el poder de Norma, dan lugar á escenas varias, por demás conocidas.

Romani i los autores de la tragedia, hicieron la reducción á libreto de ópera i sobre él trabajó Bellini.

Una bella introducción, un bien trabajado coro, una cavatina, un *Casta diva* i un *alegro*, forman la primera mitad del primer acto, con una música tan original, extraña, solemne, pintoresca, llena de temas nuevos de carácter apasionado i tierno, que cautivan el ánimo desde la primera audición. No hai vulgaridades, ni ritmos de danza; i sí cantos elevados i viriles.

En el segundo acto, el duo de sopranos es de indiscutible mérito, i tiene verdadero carácter, habiéndose preocupado Bellini—de acuerdo con las tendencias francesas, diremos gluckistas,—de lo apropiado de los recursos musicales, temas i desarrollo, con las situaciones á que pertenecen, sin apartarse por esto de la tendencia músico-vocal de la escuela italiana. Esto persiste en toda la obra.

El duo de Norma i Polion, en el último acto, tiene frases verdaderamente notables; su contrapunto es meditado i clásico; el juego de voces, i las relaciones corales i orquestales con ellas, son de espléndidos efectos.

Para cantar esta ópera se han requerido siempre actrices de primera categoría, *hors ligne*, usando la expresión francesa. I en las comparaciones ulteriores, siempre se han producido controversias, á causa de que cada cantatriz ha impreso su *cachet* especial á las diversas partes de su rol, genial siempre, pues de lo contrario hubiera sido grotesca; i en las manifestaciones del genio no hai escuelas, i en un mismo género parece que siempre lo último es lo mejor.

La Malibran, la Pasta i Julia Grisi, se habían hecho aplaudir por los diversos públicos de los teatros europeos; en Buenos Aires, bien pocos consiguieron entusiasmar, aunque á juzgar por las crónicas, parece que la Nina, la Merea i luego la Pretti tuvieron esa suerte.

—Una semana i media después del estreno de *Norma* se verificó el de *Ernani*, en los dias de las brillantísimas fiestas patrias de ese año 1849; el ocho i el diez subió á escena; el nueve, la famosa *Norma*.

La obra de Verdi es demasiado conocida hoi dia para necesitarse una referencia cualquiera de ella, pero

no está demás algo de su historia. Se habia estrenado en Venecia, en marzo de 1844. Dicen que fué tanta su popularidad en Italia, que aquel año se llamó de entonces en más, el año de *Ernani.* En los tres primeros meses de su aparición, lo cantaron dieciseis teatros diferentes de la península, i ya en mayo trasponía los montes de la frontera para ir á recojer los aplausos de alemanes i austriacos. En el momento de su estreno en Viena, Donizetti estaba allí i fué mui lisonjero el juicio que de la obra verdiana hizo entonces.

Para representarla en París, en enero de 1846, se hizo necesario cambiarle el título, por oponerse Víctor Hugo á que se cantaran sus dramas; cambiáronse los nombres de los personajes i su título por el *Il Procritto.* i así se dió durante algún tiempo.

Fué *Ernani* la primera ópera del maestro, que se dió en Buenos Aires, i de su música no se tenían ni noticias la primera que de él se conoció fué aquel duo de *I Lombardi* con flauta i clarinete. del concierto de Robbio, diez meses antes. La música verdiana se impuso bien pronto en el gusto público general, aunque le fué siempre hostil la crítica i los amantes de la antigua, por las sonoridades á veces insoportables de los cobres que maneja Verdi i que eran consideradas como cosa de mui mal gusto: ya se verá mas adelante que clase de juicios se hicieron á este respecto.

Ernani, con todo, tiene bellas páginas, pero la más popular i admirable de ellas, es indudablemente el septuor *O sommo Carlo* del tercer acto, de carácter grandioso, solemne, i en donde lucen todos los barítonos sus habilidades: es el *número* de los aplausos.

Contribuyó á su éxito la circunstancia de haberse

representado muchas veces por las compañias cómicas del Victoria i el Argentino, con una buena traducción española del drama de Víctor Hugo, lo que facilitaba su comprensión, sin necesidad de recurrir á los molestos libretos.

—A este respecto, es llegado el momento de explicar cómo se manejaba la empresa del teatro para evitar los inconvenientes del idioma en las óperas que daba, i que veinte años antes dieron algo que hacer á Rosquellas, como se ha visto en capítulos anteriores, i tal como habia sucedido en Montevideo i aun anteriormente en Madrid, cuando pretendiose obligar á los cantantes italianos á cantar en castellano, *para poder entender lo que decían.*

Este hecho no es como para alarmar á nadie: el pueblo español, i sus descendientes americanos, poseyeron entre sus características célebres, la aficion tal vez desmedida al teatro; en lo que se parecían á los italianos. I al asistir á una representación, de cualquier género que ella fuese, lo primero que deseaban era *entender lo que se decia i hacia:* no era de ningún modo posible presenciar una función, oir música i cantos, sin saber lo que decian los actores que desempeñaban un papel en la comedia ó drama que se daba. Este sentimiento era mui natural i lógico.

Los franceses tenian i tienen su ópera en francés, los alemanes en alemán; i los italianos, más radicales aun, traducen á su idioma *todas* las óperas que se cantan en Italia.

¿Qué menos tolerar á los del habla castellana, que una traducción previa del libreto para estudiarlo, si no era posible el canto en su idioma?

Pues bien, cuando estaba por estrenarse una ópera,

se anunciaba ocho días antes al pie del anuncio correspondiente é *invariablemente*, con una nota:

«Los libretos están ya en venta en la boletería del teatro i en la librería Alemana, calle La Merced (hoi Cangallo) núm. 84.»

En 1851 se suprimió la segunda parte del aviso.

Esta costumbre permitía al público darse cuenta con anticipación, del argumento de la obra i aprender de memoria sus escenas; i en el acto de la representación, seguir á los cantantes i comprenderlos. Había libretos en español i en italiano; muchos de ellos impresos en Buenos Aires, otros en Barcelona; los italianos venian impresos de Italia.

—Durante tres meses se sostuvo la temporada con las óperas conocidas, i alguna que otra vez funciones de conciertos, mezclados con valses por la orquesta, física esperimental por un prestidigitador Mr. Robert i hasta equilibrios i juegos malabares. Esta mezcolanza, que hoi sería indigna del teatro de óperas, en aquellos tiempos era natural i lógica, por cuanto servía para que pudieran concurrir aquellas personas de más baja índole para quienes no era bastante aliciente una ópera completa, un concierto serio, ó cualquier otra función de caracter elevado i digno. En toda sociedad, hai elementos selectos, mediocres i torpes, con tipos intermediarios en toda la escala, i aun superiores é inferiores, en sus estremos (por cierto que bien pocos). En una sociedad como la porteña de mediados de siglo XIX, compuesta de elementos hechos á otra clase de diversiones en que para nada entraba ni la *lírica italiana*, ni su idioma, sino que por el contrario formados en el gusto de la música española, sus bailes i cantilenas de guitarra, el cambio les

era difícil si no imposible;—no es estraño encontrarnos con empresarios que, defendiendo su negocio,—¡los pobres no cuidan de otra cosa!—buscaran el medio de hacer funciones para todos los gustos á fin de tener siempre lleno el teatro. Hasta en el mismo de Colon, se hizo más adelante ópera unos días i otras representaciones á los siguientes.

—La Merea continuaba siendo inimitable las noches que su persistente enfermedad, le permitía cantar. En julio 5 i 12—esta última noche de su beneficio—repitióse la *Beatrice di Tenda* con gran éxito: en los entreactos cantó varias cavatinas i arias de óperas conocidas i una producción nacional, la canción titulada *La Declaración*, música del maestro Luigi Ventos, director de la orquesta del teatro Argentino, escrita especialmente para la beneficiada, quien la dedicó á la distinguida señorita Manuelita de Rosas i Ezcurra, que era una de sus mayores admiradoras i protectora decidida del teatro lírico.

—A fines de julio celebró su beneficio el tenor Rico, quien cantó varias canciones toreras que agradaron mucho: eran todo lo más andaluz que podía darse.

Durante el mes de agosto, celebráronse varios conciertos de violín, por el concertista Augusto L. Moesser, que años antes habíase hecho conocer en el teatrito que los alemanes tenían en la calle de la Federacion (hoi Rivadavia) i que llevaba este mismo nombre.

En uno de estos conciertos, diose á conocer otra de los óperas del maestro Verdi, *Macbeth* (1).

(1) En cuatro actos, estrenada en Florencia el mismo año que *I Masnadieri*. Su argumento extraordinario i fantástico, no es adecuado á los talentos humanísimos de Verdi, quien con muchos esfuerzos de su parte, apenas si consiguió hacer algunos números bellos; el resto es ó *raro* ó *monótono*.

En otro, un duo de *La Fille du Regiment*, de Donizetti, por la Nina i el barítono Franchi.

Así también un aria de *Attila*, de Verdi. (Esta ópera que es una de las peores del maestro, no obtuvo ninguna clase de éxito; tiene tres actos i fué estrenada en Venecia en 1846). En Buenos Aires gustó cuando la dió Casanova, como se verá más adelante.

En la noche que se cantó en el Victoria (agosto 26), el tenor Rico repitió sus aires andaluces, esta vez en traje de carácter, lo que prueba la aceptacion que tenian en el público aquellos graciosos trasplantes de la madre patria.

Por fin, en octubre 4, subió á escena por primera vez, la *Linda de Chamounix*, con decorados i trajes nuevos. En el primero i último acto, daban carácter i verdad á la escena, juegos de agua, imitados con bastante propiedad i acierto, cosa, segun algunos cronistas de la época, á que no tenian mui acostumbrados al público, los pintores de por entonces.

La *Linda*, es ópera mui conocida del público porteño, i fué una de las predilectas de por los últimos años del gobierno de Rosas, i cuya predilección perduró durante muchos otros, hasta que el tiempo, que envejece á cosas i personas, se entretuvo en empañar aquellas bellezas; otras nuevas obras se produjeron, que concluyeron de desalojarla del puesto predilecto.

Es una de las graciosas partituras del maestro de Bergamo, de la índole de *Don Pasquale* i *La Fille du Régiment*, llena de cantilenas agradables, que dan margen á las *divas* para hacerse aplaudir en sus floreos. Fué escrita expresamente para el teatro vienés, donde se extrenó en 1842. Es de medio carácter i fué mui aplaudida en Europa durante muchos años.

Al día siguiente de su estreno en el coliseo de la Victoria, se repitió nuevamente, i como era el 5 de octubre, célebre aniversario federal [1] el teatro estuvo resplandeciente de lujo i desbordante de concurrencia. «Asistió al teatro la señorita Manuelita Rosas, que hacía tiempo no se la veía en su palco». Fué mui visitada en él, i entre los visitantes, pudo notarse especialmente al comodoro inglés, sir Thomas Herbert, que la acompañó por largo rato. Habíanse restablecido las relaciones diplomáticas con la Inglaterra, suspendidas durante algun tiempo, i esto aumentaba la importancia de las fiestas á que concurrían semejantes personas.

La Merea estuvo en una de sus mejores noches: el comodoro inglés manifestó complacido su grande admiración por la eximia cantatriz. En los anales del teatro lírico, esta función figura entre las más brillantes, social i artísticamente consideradas.

El 13 de octubre (en función que debió darse el 9 i se suspendió por enfermedad de la Merea), se dió una con actos varios de diversas óperas i números de concierto, siendo de éstos el sensacional, un duo francés de la *Muette de Portici*, [2] «Amour sacré de la patrie», cantado por Rico i García.

---

(1) Las efemérides del partido de Rosas decían: «5 de octubre de 1820: primera restauración de las leyes por el coronel del quinto Regimiento de Campaña, don Juan Manuel de Rosas».

(2) Libreto de Scribe, música de Auber. Extrenada en París en Febrero de 1828. Es conocida en nuestro país con el libro italiano i título traducido. Su argumento es sacado de la historia de Masaniello. La música exhuberante, de temas melódicos i agradables, hizo una fuerte competencia á Rossini, en París, i la fama que adquirió en dicha capital, se trasmitió al país entero, i pasó sus fronteras.

El barítono Franchi continuaba obteniendo aplausos, más que nada en su célebre aria, con coros, de *Columella.*

Nuevamente se agravaron las rivalidades de Nina Barbieri i la Merea, i en la segunda decena de octubre prodújose una crísis que trascendió al público: hablábase de la disolución de la compañía; pero Pestalardo había tomado sus medidas; separó nuevamente á los esposos Thiolier, aprovechó la terminación de la 2ª temporada de 30 funciones, se desprendió de Rico i lo substituyó con Mugnay, recién llegado del Brasil, i abrió nuevamente abono á una 3ª temporada de otras 30 funciones.

Se inauguró ésta el 25 de octubre (con *Lucía,* por la Merea); pero estuvo mui lejos de ser brillante: hasta el 24 de noviembre que se anunció, por los diarios, que se suspendían las funciones por algunos dias,—nada de nuevo escucharon los abonados. La *gettatura* se habia apoderado del teatro, i Thiolier i la Nina, se encargaron de ponerlo de manifiesto.

Una crónica de carácter por demás festivo, aparecida en noviembre 2 de 1849, en *Diario de la tarde,* explica lo que es la *gettatura,* i el *gettatore,* en Italia i la influencia fatal que se cree que ejercita en las cosas, los sucesos i las personas. I dice que parecía que alguno de esos nocivos seres se hubiera adueñado del teatro i de la Merea. En todo el año no había hecho otra cosa que salir de una enfermedad i entrar en otra. Pues bien, la noche anterior, anunciada *Beatríce di Tenda,* debió suspenderse por repentina indisposición, como de costumbre, i por formidable *titeo* del público á una negra que se le ocurrió equivocarse de camino i pretendió cruzar la escena con un atado de ropa en la cabeza í una negrita de la mano.

Aunque de dentro le gritaron á tiempo, no se volvió tan rápidamente que evitara el ser vista de todo el público.

En el acto siguiente, (uno de *Lucía*), al tenor Mugnay, en lo mejor del duo, se le rompió el cinturón i se le cayó la espada con todos sus tiros i colgajos, produciendo un gran estrépito, que fué festejado como cosa de gracia por la gente predispuesta á la jarana.

Ya anteriormente, el que anunció el cambio del programa, equivocóse en la improvisación i sufrió los efectos en forma por demás bulliciosa.

En el primer acto de *Beatrice*, unos querían aplaudir á la Merea i otros siseaban; con lo que aumentaba la turbación de la artista enferma.

Concluye el suelto, diciendo que el influjo fatal de un *gettatore*, solo se remedia, (segun dicen en Italia), con el uso de un cuernecillo colgado del cuerpo, pues parece que los cuernos son el único amuleto contra ellos.

Los que frecuentan los entretelones de los teatros italianos han podido apercibirse de la importancia que allí se da á todas estas supersticiones.

El resumen del año lírico de 1849, puede hacerse así: dos óperas de poco éxito, *Il Furioso* i *Barbero de Sevilla*: los recitativos con acordes al piano, aburrian sobremanera; en esta última ópera, Thiolier caracterizaba á don Bartolo, haciéndolo un viejo paralítico; reprocháronle esta innovación, pero él se rehusó á hacerlo de otra manera con lo que probó que era un actor que ignoraba sus deberes i sus conveniencias para con el público.

Dos óperas que fueron dos extraordinarios éxitos: *Norma* i *Beatrice*.

Una *Lucía* en que *lucia* sus habilidades de cantante la Nina; esta ópera se hizo célebre por ser la que fatal-

mente servía para concluir la función, cada vez que la Merea se retiraba enferma.

Lucrecia, se dió solo dos veces.

Ernani compartió los triunfos con la *Norma* i *Beatrice*

Entre los números sueltos, es para nosotros el mas célebre, un aria de *Fausta* de Donizetti, cuya ópera no ha llegado á nuestros dias en ninguna forma, ni aun en la de referencias tradicionales ni menciones de cierta notoriedad; creemos que en Italia es, del mismo modo, bien poco conocida.

El mes de *relache*, (noviembre 24 á diciembre 25), sirvió á la compañía para ensayar nuevas óperas, tomarse cierto descanso, pintar nuevas decoraciones, confeccionar trajes i atrezos, etc.

La cuestión trajes, fué uno de tantos inconvenientes con que tropezara Pestalardo: no había, en el país, modistas que supieran cortar i hacer trajes de carácter para vestir los personajes de las óperas, sobre todo á los coristas, resultando á veces, de este defecto, irregularidades mui grandes i verdaderas ridiculeces. En junio i julio se habían buscado costureras, modistas i sastres que se creyeran capaces de cortar, copiar i confeccionar los trajes que necesitaba la ropería del teatro, por los figurines especiales recibidos de Europa por la empresa. Después de mucho trabajo, i repetidos avisos insertos en los diarios se consiguió quíenes los hicieran, pero su confección duró varios meses.

Era un arte nuevo que en el país bien pocos habian practicado: dos sastres i una modista hija del país,—ignórase sus nombres,—que trabajaron para los primeros actores del viejo Coliseo (el teatro Argentino), i dos jóvenes que el actor Casacuberta habia enseñado, eran los

únicos que se conocian, pero tal vez no estaban ya en el pais ó no se ocupaban ó no podian hacerlo.

Pero en diciembre, al reanudarse los espectáculos, parece ser que mal que mal habia ya trajes para vestir varias óperas completas i con cierta propiedad.

CAPÍTULO XIII

LA CRÍTICA EN 1850—LUISA PRETTI EN LA TEMPORADA DE ESTE AÑO

Como se habian suspendido las funciones cuando recién empezaba la 3.ª temporada, al reanudarse el 25 de diciembre con *Lucía*, continuó ella; correspondia el 7.º número de orden á esta función.

En todo el verano no pudieron darse las treinta á que se habían subscripto los abonados i hubo de interrumpirse de nuevo durante la cuaresma, concluyendo después de Pascua. Como se sabe, era costumbre no abrir los teatros en esa época del año.

En 1.º de enero de 1850, día doblemente feriado, estrenóse *Il Pirata* (1)

De esta obra célebre, están llenas las crónicas porteñas de la época i de elogiosos recuerdos, la tradición. don Gerardo Bosch (2), abonado de todas las tempora-

(1)—Tercera obra que compuso Bellini, con libreto del poeta Romani: Hai en esta ópera «verdadera originalidad» i bellísima inspiración. Señálanse por sus méritos el duo de tenor i dama «*E desso tu sciugurato*», i el final del primer acto.

La obra tiene 2 actos i fué estrenada en Milán, en 1827.

(2)—Padre del Autor.

das (palco bajo á la derecha), la recordaba como una de las que más controversias provocara i más diera que hablar en lo referente á su interpretación. Los diarios existen todos i pueden consultarse [1].

Comienza por imponerse al público con un magnífico coro místico lejano, que se escucha en el furor de la tormenta, con que abre el acto primero. La escena es «en las costas de Sicilia, en una noche de horrenda tempestad». La rústica ermita de un anacoreta, al lado de una cruz de piedra «que recibe hace siglos los golpes de la intemperie i á la que adornan algunos racimos de esa vegetación salvaje que se cría entre las breñas», se ve á la derecha.

Esta situación, interesando fuertemente la atención i ocupando con viveza los sentidos i la fantasía, predisponía favorablemente; como que poseía los elementos necesarios del *teatro*.

El tenor Mugnay, caracterizando el pirata Gualtiero que ha abandonado su patria porque en ella perdió fortuna i rango, aparecía en medio de la tormenta, náufrago en noche siniestra i cantaba su bella romanza «*Nel furor delle tempeste*», pero le criticaron siempre su imprudencia de presentarse tan planchado i bien compuesto, que se hacía casi imposible creer lo que afirmaba en su canto. Sus defensores i él mismo, alegaban que así se hacía en Europa, i debía aceptarse tan excesivo convencionalismo, pues de lo contrario hubiera debido presentarse tiritando de frío i destilando agua.

La novia de Gualtiero, en su ausencia i por salvar

(1)—*El Diario de la tarde* de 8 i 9 de enero de 1850, describe sus escenas i da cuenta de sus éxitos.

la vida de su padre, ha debido casarse con el duque de Caldora, enemigo del primero. Furioso Gualtiero quiere matar al hijo de la ingrata, pero las súplicas desesperadas de ella, lo hacen desistir de su propósito. Busca entonces al rival, lo desafía i lo mata. Pero condenado á muerte, sucumbe él á su vez. Ella se enloquece.

Si Mugnay era aplaudido en esta ópera, la Merea, —cuando sus persistentes enfermedades le permitían cantar,—dicen que tocaba los límites de la perfección.

Once veces se repitió *El Pirata*, durante la temporada de verano, que, como sabemos, concluyó después de Pascua (salvado el intervalo de la cuaresma).

El domingo 27 de enero, estrenóse *Sonambula* (1), con Mugnay i la Merea como protagonistas, secundados por la Molina, Ramonda, Solari i Lagomarsini.

Sonambula repitióse ocho veces; *Beatrice* cuatro i *Lucía* (con la Merea), dos.

Por esta época una sección titulada «crónica teatral» del *Diario de avisos* i que aparecía periódicamente, mal atribuida al doctor Albarellos, que no era quien la escribia,—comenzó á dar trabajo al empresario Pestalardo; i aunque su apasionamiento en los ataques i el carácter enemistoso que le atribuían por la circunstancia de habérsele retirado al diario los avisos i la localidad permanente, hecho que pudo mui bien producir algun fastidio á los redactores,—no está demás transcribir párrafos sueltos de ella, á fin de formar criterio justo sobre

(1) Opera en 3 actos, libro de Romani i música de Bellini, compuesta en 1831—En esta obra anduvo mui feliz el poeta en su libreto: ha hecho una historieta sencilla i tierna. La música, ya se sabe que es bella, pero con exceso de vocalizaciones para dama canario.

el carácter de la crítica de entonces, i los vicios de que adolecian las representaciones líricas.

La crónica del sábado 20 de abril de 1850, dice› entre otras cosas, refiriéndose á las representaciones de *Sonámbula* i *Pirata*:

«La sala del teatro en esa noche» (la de la primera de las óperas mencionadas), «tuvo una brillante i numerosa concurrencia. En los palcos de la segunda i tercera orden, había bellezas de aquellas que segun la expresión de Bretón de los Herreros, barrenan los corazones. I la cazuela!!!...... Dios nos tenga de su mano!!.... Hai cada ojo mas grande que el arco de la recoba ¡figúrense mis lectores, las miradas que darán!!»

—«El martes, como *«puñalada de pícaro»*, *subito*, se dió *Il Pirata;* i nada de hacernos caso, i rosquetones i más rosquetones: i aunque el hombre (1) viene de Aragón, no trae espada, ni capa, ni sombrero; i eso que el duque le dice:

«All accento, all manto. all'armi,
«tu non sei di questi lidi.

«Pero en cambio, desembarca de puñal i botas embarnizadas, á mas de los guantes de cabritilla que en un naufragio quizás sirviéranle de salvavidas en las costas de Sicilia.

«*La Crónica*, así que tenga lugar se propone investigar si las botas embarnizadas se usaban en el siglo XIII, i por piratas aragoneses.

«Mugnay cantó bien», etc, etc.

«La Merea indudablemente canta esta ópera mejor que ninguna otra», etc, etc.

---

(1) Se refiere al pirata. (N. del A.)

«*Il duca di Caldora*, armado de punta en blanco, empuña su lanza sin manoplas, pero en su lugar calza un elegante par de guantes de Jobin. El tal duque debía ser un perfecto *fashionable* del bosque de Boloña; i caprichoso en todas sus cosas, su castillo en la edad media, aparece bajo un orden de arquitectura enteramente opuesto al Gótico...... Si le digo que por acá no sabemos nada!

«Para remate de cuentas, los caballeros que le siguen vienen con tocas de fantasía, *solo adoptadas* en los teatros, en los bailes escénicos i para evitar inconvenientes.—I adonde deja Vd. los soldados de su guardia? oh! en cuanto á eso, la cosa está completa. Tres plumas evidentemente arrancadas de un plumero i espetadas perpendicularmente en unos yelmos con honras de cacerolas; espadas de pino, i las piernas mas mal hechas del mundo, desfilan en torno del proscenio con aire de afrentados, hasta dar lugar á que el soberbio duque les diga, todo empavesado:

«Vincemmo, e tutto io sento
«della vittoria il merto,

«Esa aria magnífica, una de las mejores de la partitura, Ramonda no la toca ni superficialmente. Le falta entonación, fuerza i agilidad.

«La orquesta, en general, se ocupa mas de tertuliar i ojear la cazuela que de mirar la música que tiene por delante. Ya hubo uno de sus «profesores» que iba con anteojo! i el hombre se ponía mui serio á mirar las muchachas!! Temblando estoi que una noche de estas les digan á los cantores «*aguárdense, amigos*», etc, etc.

Hemos dicho que á este diario le había retirado la

empresa los avisos i localidades á causa de su tenaz oposición i las críticas continuas; sobre todo porque afirmaba (lo que era mucha verdad,) que los precios de 10 pesos las lunetas, tertulias i entradas, i 100 pesos los palcos, eran excesivamente caros, si se tenía en cuenta que en la compañía solo había dos artistas de verdadero mérito i precio, Mugnay i la Merea; decía así también que el abono de 30 funciones, pagadero por adelantado era largo i abusivo.

Lagomarsini era mui malo ó mui mediocre; según el *Diario* mencionado (mayo 23 de 1850), este desgraciado seguía bailando bien i cantando mal, i le recomendaba se metiera á maestro de coros, donde únicamente podía ser útil. Que los coros de mujeres eran mui malos apesar de los esfuerzos de Dolorcitas Gambín que los dirigía i capitaneaba, es cosa perfectamente averiguada hoi dia.

—Terminado el abono que se inauguró el año anterior, se abrió el de invierno rápidamente: su primera función fué en 21 de abril de 1850, con la *Gemma di Vergy* de Donizetti, en 4 actos. [1].

Con esta ópera sucedió lo que veinticinco años antes con el *Barbero de Sevilla*: era tan conocida del público

---

(1) Fué estrenada en Milán en 1835. No es la *Gabriella di Vergy* de Mercadante cuyas arias se habían cantado un año i medio antes La *Gemma* de Donizetti era conocida del público porteño, desde 1840, (en la consabida forma.) El 30 de julio de ese año, i á beneficio de las viudas que habían quedado después de la batalla del Sauce, ganada á Lavalle, habíase dado en el Victoria la tragedia *Oscar;* la Piaccentini, en mérito del objeto á que se dedicaba la entrada, se prestó á cantar con Vaccani i Viera; (ese año no estaban contratados los cantantes.) Fué mui aplaudida en la gran aria de la *Gemma*, que luego repitió, á pedido del público, alguna que otra vez en el año.

La precaución infructuosa, de Beaumarchais, dada por la Guevara de tan gentil manera, que mucho tardó la obra de Rossini para ser perdonada; solo la música pudo imponerla. La *Gabriela de Vergy* estaba en 1850 en el mismo caso; era admirada i la tenían sabida de memoria; de modo que solo bellezas indiscutibles de la música ó habilidades de los cantantes, podian imponerla. La Merea i Mugnay se encargaron de hacerlo, como mas adelante la Pretti i la Edelvira.

Mugnay sobresalía en primer término, aunque alguna vez abusaba del poder de su voz, dando motivo á que le dijera algún diario que se habia esforzado porque le oyeran hasta en la Recoleta. Este era, i es aun, otro defecto de los cantantes de la escuela italiana, i que revela perversión del gusto ó carencia absoluta de sentimiento estético. Parece que prefieren la cantidad á la calidad; llegan á creerse *gladiadores de la voz*, ignorando que imitan á semi-bárbaros.

La Merea en el rondó de *Gemma*, provocaba tempestades de aplausos; era cada día más querida del público.

En este estado de cosas i después de tres representaciones de esta última ópera i una de *Sonámbula*, reapareció Franchi en las tablas i se produjeron sucesos de cierta importancia.

Habíase convertido en socio de la empresa, i á raiz de la separación de la Nina, Thiolier i Rico, en octubre del año anterior, se embarcó para Europa, con el objeto de traer nuevos artistas. Después de seis meses i medio de ausencia, llegó con tres actores, Teresa Questa que debutó mal con *Norma* el 7 de mayo, el tenor Miguel Liguori, también de poco mérito, i la 1ª dama Luisa Pretti que se hizo célebre bien pronto.

En *Elixir*, el 21 de mayo, hízose ésta notar mui ventajosamente; en el *adagio* de la cavatina del *Attila* de Verdi, lució una poderosa i agradable voz de soprano dramático, que llamó fuertemente la atención.

Felizmente esta circunstancia evitaba la rivalidad con la Merea, como la del año anterior con la Nina, i esto porque siendo sus voces esencialmente diferentes, hacia de la Merea una eximia cantante de *Barbero*, *Gemma*, *Lucía*, *Sonámbula*, *Pirata*, *Beatrice*, etc., i de la Pretti una admirable intérprete de *Ernani*, *Attila*, *Elisire*, *Linda*, *Norma*, *Puritani* i otras.

En 25 de Mayo i en fiesta solemne, se estrenó *I due Foscari* (1), de Verdi, algunos de cuyos números se conocían desde el año anterior, i habían servido para los primeros triunfos de Franchi. La costumbre de estrenar en días de fiesta, era mui común en la época, i respondía á la necesidad de propaganda que sentían las empresas i que era más eficaz por medio del mismo público que, numeroso, asistía á la primera representación en un día así; ya sabemos que los diarios, poco hablaban de arte. Además, siendo el día de fiesta el popular, era indispensable variar cartel para que el pueblo i los concurrentes domingueros no se fueran al otro teatro, al circo ó á los cafés. Cuando la pieza estrenada en día de fiesta, agradaba, se tenían, por lo menos, asegurados tres llenos de días de trabajo, sin variar cartel.

(1)—Esta ópera fué compuesta en 1845, i tiene 3 actos. La escena es en Venecia, en tiempo del famoso Consejo de los Diez, que impone á un padre, Francisco Foscari, el sacrificio de su hijo; la mujer de este último intercede, pero inutilmente. Allí al fin muere todo el mundo—La música de Verdi no es notable; tiene algunos números agradables i un regular terceto en el primer acto. En esta ópera se nota aún la predilección del autor por los cobres, que hace de su música el ideal de los directores de bandas.

Después del estreno de *I due Foscari*, i habiendo cantado solo en tres funciones, la Pretti se enfermó: indudablemente el doctor Bottini, médico de la empresa, no era especialista en garganta, nariz i oídos, ni sabía una palabra de nuestro malvado clima. Hoi día, hai medios de evitar los inconvenientes de éste i los rigores del invierno crudo.

También es cierto que los pobres cantantes de la época, debían irse á sus alojamientos, después de la función, «un ratito á pié i otro caminando», i cuando llovía ó había humedad, probablemente en la misma forma: en aquellas épocas no había, como hoi, carruajes cerrados ni buenos abrigos de pieles.

Hubo una época, (mediados de julio) en que se indispusieron todos; la empresa tuvo que suspender los espectáculos durante una semana. Pero al reanudarlos, la Merea no volvió á cantar. Algún tiempo después partía para Chile. Los escenarios frios son otra de las causas de las enfermedades de los cantantes.

La Pretti estrenó también *Los Puritanos*, de Bellini, que como se sabe es una ópera en 2 actos libro del conde Pepoli, estrenada en París en 1835, bajo la protección de Rossini. Es la primera ópera que escribió el autor con otro libretista que el poeta Felice Romani. Por consejo de Rossini, trabajóla cuidando mucho de la parte instrumental, á la que daban, en París, capital importancia. Bellini consiguió ponerse casi á la altura de los que trabajaban especialmente para la gran ciudad. Dicen los historiadores musicales que todo París cantaba al dia siguiente de su estreno «el motivo del magnífico duo final: *Suona la tromba*, con que Lablache i Tamburini habian la víspera levantado la sala entera».

En Buenos Aires, *Puritani* obtuvo también mui grandes éxitos, i durante muchos años no solo en el teatro que se estrenó, si que también en otros que le sucedieron. Quedó desde entonces marcada entre las favoritas del público. Repitióse diez veces en el año de su estreno. La Pretti consiguió grandes ovaciones en la Polaca.

En Agosto 10, dia del beneficio del bajo Ramonda, en el 2º entre acto, la Pretti i este último, cantaron con éxito el gran duo «Fino per l'uom ch' abbomino», de la ópera *La Mariscala di Ancre* (1) del maestro Nini. En seguida, el tenor Mugnay, «en obsequio al beneficiado cantará el aria célebre de la ópera. *Roberto Devereux* (2) «Si come un spirto angelical», del maestro Donizetti, decian los programas; pero transferida la fecha de esta función por las consabidas causas, el tenor mencionado no cantó ésta sino otra, ignorándose por qué causa.

El 22 de agosto, subió á escena por primera vez, *Nabuccodonosor, re di Babilonia* (3) con Rico (que había

(1) Todo lo que se sabe de ella es que se estreno en Padua, en 1839.

(2) En 3 tres actos, estrenada en Nápoles, en 1836 i luego en Paris en 1838. El libreto es de Camerano, sacado de la tragedia de Th. Corneille. Se distingue esta ópera por haber elejido Donizetti por tema principal de su obertura, el *God save the King*, que fué compuesto 150 años después de la época en que el drama tiene lugar.

(3) Opera italiana, de Verdi, con libreto de Solera. Estrenada en Milan el 9 de marzo de 1842. Suprimida por inútil, la segunda parte de su título, más tarde los músicos abreviaron el nombre i hoi es conocida con el sólo título de *Nabucco*.

La obertura de esta ópera, es de poco mérito como trabajo musical, pero de gran efecto para el público grueso.

El tercer acto es lo mejor de la obra, escrita para barítono atenorado, en una *tessitura* altísima.

Es la tercera del maestro.

vuelto del Brasil) Ramonda, Franchi, la Pretti i la Questa. Repitiose durante cierto tiempo i agradó sobremanera á la parte más inferior del público, pero los pocos de gusto más selecto, no podían acostumbrarse á esas terribles sonoridades de los cobres, de que abusa Verdi en esta como en otras muchas obras, tal vez malamente influenciado por las sonoridades de conjunto de Meyerbeer que estaba de moda por entonces en París; á veces esos estrépitos resultan de mui mal gusto i poco mérito como música de orquesta.

En París, compusieron, con este motivo, el chascarrillo siguiente:

« Vraiment l'affiche est dans le tort;
« en faux on devrait la poursuivre;
« ¿pourquoi nous annoncer *Nabuchodonos-or*
« quand c'est *Nabuchodonos-cuivre?*»

En Buenos Aires, el *Diario de Avisos* (setiembre 1850), con motivo del *Nabucco*, juzgaba de este modo á Verdi:

«Entre la música de Rossini i la de Verdi, hai la misma diferencia que entre la poesia de Homero i la de Victor Hugo; la primera es el producto del genio viril; la segunda es la expresión fantástica i atrevida de una época de decadencia, en que el amaneramiento (1) i los grandes efectos son indispensables para despertar los sentidos del auditorio. Tal fué el origen del romanticismo en la literatura, que más tarde Meyerbeer introdujo en la música, i que Verdi ha llevado á su más alto apogeo en el Nabuco.

«El Nabuco tiene todos los defectos de esta escuela

(1) Decadentismo (N. del A.)

fantástica, en que la voz humana queda muchas veces ahogada bajo una cascada de sonidos, i en que la armonía misma, se detiene trémula i vacilante bajo el imperio del ruido. Por lo demás, es el gusto de la época i es necesario aceptarlo, como se aceptan con preferencia los dramas de Dumas á las tragedias de Corneille».

Meyerbeer había dado ya *Roberto* i *Hugonotes*, en aquellas épocas de furibunda renovación intelectual, lucha de escuelas literarias i enfermedades filosóficas. Los artistas nuevos querian hacerse notar inventando cosas modernizadas, contrariando los principios clásicos, i aquello era á quien hacía lo más raro. El autor del suelto transcripto, tenía mucha razón, si no en todas, al menos en gran parte de sus apreciaciones: i si no, véase qué fin han tenido esas obras ultra-románticas: ¿que es *Nabucco* hoi día? que son *Roberto* i *Hugonotes?*

Por otra parte, Verdi era en 1842 i lo fué durante muchos años aun, (hasta su *Aida*), un genial artista pero nó un perfecto músico; producía con la vital inconciencia que una planta dá flores, convirtiendo en fragancia los jugos de la tierra. En esos tiempos, en Italia, los cantos de ópera se acompañaban todos de igual manera, se les hacían las mismas fiorituras: Verdi innovó: las hizo más ruidosas, i le resultaron más populares porque se oían más. Fué durante mucho tiempo, el artista del ruido.

En 1869, Verdi hacía dar en el teatro de la Scala, *La forza del destino*, correjida i aumentada; cuatro años antes había reformado el *Macbeth;* en 1884, reformaba, modificaba i reducía á 4 actos el *Don Carlos*, i lo hacía representar en la Scala; tres años antes hizo lo mismo con el *Simón Boccanegra*: todo lo cual prueba que él mismo llegó á apercibirse de los fundamentales defectos de

las óperas compuestas en su época de transición del artista al maestro, esto es, del 1850 al 1865 (en cuyo lapso produjo *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, *Vísperas Sicilianas*, *Simón Boccanegra*, *Aroldo* (que es el *Stiffelio* (1850), reformado), *Ballo in maschera* i *Forza del destino*).

Buenos Aires de la época de esta historia, creía á Verdi un reformador, pero lo creía excesivamente bullicioso. Santiago Calzadilla en su librito *Las beldades de mi tiempo*, (pág. 189), dice, lo siguiente: «En 1852, fuí presentado, en Montevideo, á Angelita Tanni, casada, como la Nilson, con un distinguido caballero brasilero: mi amigo el señor Cuhna, gerente del Banco Maua, en aquella capital. No habiendo cantado la estruendosa música de Verdi, no había sufrido alteración ni detrimento alguno su voz; i era un placer oirla, á sus 44 años, con una voz entera, perfeccionada, por la maestria», etc....

Calzadilla era un intermediario entre los cánticos suaves, gentiles, fáciles de Rossini, Auber, Donizetti, Bellini, etc., i las modernidades del año 80 á 90, pero su espíritu había permanecido con el gusto antiguo, i no toleraba sonoridades exajeradas, que, en detrimento de las voces, producía Verdi á veces, para exitar los nervios. Rossini es en ciertos momentos más grandioso i no tan bullanguero. Sobre Verdi ejercitó Meyerbeer la influencia que sobre Mascagni, Puccini etc. ejercitó Wagner: los italianos tienen el don de la imitación.

Sarmiento, juzgando (1) las óperas que en 1844 se daban por vez primera en Santiago de Chile, compara á los autores principales entre sí i sus juicios reflejan los de su época.

(1) Tomo II página 191 de la edición de 1885.

A Rossini lo llaman el Walter Scott de la música del siglo XIX i lo coloca mui por encima de Bellini i Donizetti. «Rossini es el anjel de la música meridional, así como Meyerbeer es el demonio que entona las lúgubres i tétricas impresiones del hombre del norte» etc. «Rossini, pues, no tiene rival. Bellini es un alma débil, fragil, que entona el himno de sus dolores; bajo en sus armonías, triste en sus cantos, tímido en sus particiones, sentimental siempre, rara vez abarca la escena con la pompa de la orquesta», etc. «Bellini es el músico del sentimiento, puro, anjelical i delicado, del amor ó de la melancolía; mientras que Rossini es el músico del poder, el intérprete sagaz i verdadero de ese jenio italiano que vive en él, ardiente i lijero, firme i decidido, franco, vivaz i bullicioso como el alma del hijo de Nápoles».

Llama luego á Donizetti, «imitador de Rossini, pero que es, por supuesto, mui inferior á su divino modelo».

Dice que Bellini es como Lamartine, vaporoso i sus cantos parecen vistosos i trasparentes globos de cristal; en tanto que Rossini es como Berenger, franco, *tranchant*, bullicioso. «Rossini es magnífico, Bellini infantil i candoroso». «Repárenlo en Julieta i Romeo. El odio de los partidos, la crudeza de la pasión, todo desaparece en el drama para abrir paso á las sensaciones del amor, ¡i qué amor!.... el amor de dos niños, de dos almas anjelicales. Hai un momento en esta ópera en que parece que vá á estallar una pasión guerrera, i que esta pasión va á dar lugar al maestro para elevarse á la dignidad lírica i arrogante; aquella escena en que los dos rivales se encuentran en presencia del acompañamiento fúnebre de Julieta.

«Pero nada de eso, la indignación decae, i al momento

se siente languidecer de nuevo los sonidos i empieza á dominar de nuevo el sentimentalismo puro. En recompensa, nadie canta como él una declaración amorosa, nadie arroja un grito de dolor más horrible i desesperante, nadie entristece con más realidad, como lo vereis en la *Norma* i en la *Sonámbula*».

Donizetti, al verse entre estos dos modelos optó por el primero, i el *Marin Faliero* lo prueba, con sus trozos sublimes (sic) i de vigor.

«La música de Donizetti nace más directamente del cálculo i de la combinación de las ideas; la de Bellini del sentimiento» etc.

De *Lucía* dice que una sensibilidad delicadamente espresada, domina en toda ella, y que sus andantes son como «hebras de oro por la brillantez i suavidad del aire, por la miel con que se pegan al oído.»

Pero los malos libretos i la poca capacidad de la generalidad de los libretistas, hacen perder infinidad de ocasiones que tendrían los maestros para «teñir mejor la música con la fuerza de la idea, darle un colorido más real, más dramático i más bello», etc.

«Véase la *Lucia*; el libreto que lleva este nombre, ¿tiene algo de la hermosura i encantos que rebosan en el libro de Walter Scott que ha servido de fuente para este pobrísimo drama? Casi sin mentir puede decirse que las bellezas desparramadas á manos llenas por el inimitable escocés están sustituidas en el libreto italiano por faltas i por ridiculeces. Igual cosa podríamos decir comparando el *Marino Faliero*, de Delavigne, con el mamarracho que, como copia, nos dá la ópera. Si no fuera por los encantos de la música, la supresión de la intelijencia i de la crítica que hacen sus màgicas armonías, serían inaguantables los libretos».

De acuerdo con estas creencias i debido á la fuerza con que obraban sobre el convencimiento público de la época, fué que al conocerse la música de Verdi, el verdadero continuador, en el tiempo, de la obra de Rossini pero con los procedimientos conocidos por entonces, el público se manifestó su partidario decidido. Todo progresa en el mundo, i á medida que los años pasan, el espíritu general se modifica en el arte, como se modifica, dentro de diverso ambiente, el desarrollo i la coloración de los vegetales; podría llamarse á este fenómeno, *mimetismo artístico.*

El alma de Verdi, era rossiniana; sus procedimientos eran á traves de las épocas porque pasaban, de coloración diversa, pero siempre leales, como dice Sarmiento, francos, *tranchants*, bulliciosos,—i siempre superiores á los de sus compatriotas: fué Verdi, siempre, el mejor maestro italiano de cada década: i el más puramente italiano, (excepción hecha del *Falstaff*).

Las obras de Verdi no agradan á todo el mundo: los admiradores de sus óperas hasta la *Aida*, no son partidarios de ésta, de *Otello* i de *Falstaff;* i los admiradores de estas dos últimas, seguramente se fastidian con la *Traviata*, *Don Carlos*, *Nabuco* i *Ernani.* Pero la obra de Verdi, es de todo punto admirable i grande, revela al artista, es un monumento de estética italiano, con todo un carácter determinado: exceptuadas las dos últimas óperas, no es un monumento de Música, pero lo es, i gigantesco, del teatro lírico.

Continuando con el interrumpido relato de los principales episodios de la temporada teatral de 1850, debe hacerse constar que el tiempo no favoreció á la com-

pañía lírica, durante los meses de agosto i setiembre, perjudicándose mucho con esto la regularidad de las representaciones teatrales; frío i lluvioso, provocaba resfrios i ronqueras á los cantantes, i barriales en calles i veredas. Pero apesar de todo, no fué del todo mala la temporada.

—Con motivo de un ataque del *Diario de Avisos*, sobre las utilidades que obtenia la empresa del teatro, ésta última contestóle, publicando en el mismo, en agosto 1º la copia de los cargos de boletería en la 2ª temporada de 1850, que á título de curiosa ïnformación puede ser transcripta aquí.

FUNCIÓN	ÓPERA	FECHA	VENDIDAS		
			LUNETAS	CAZUELAS	ENTRADAS
1ª	Erneni	Julio 9	92	20	536
2ª	Il Pirata	» 12	70	12	462
3ª	Due Foscari	» 14	—	42	855
4ª	Miscelanea	» 21	55	18	427
5ª	Puritanos	» 25	187	18	869
6ª	Id	» 28	187	45	997
7ª	Id	Agosto 1º	71	19	537
8ª	Due Foscari	» 4	135	22	797
9ª	Ernani	» 6	36	15	581
10ª	Due Foscari	» 8	19	6	311

El 30 de octubre dióse el *Nabuco* en la 30ª i última función de la 2ª temporada de invierno.

Concluida ésta, la Pretti cuyas indisposiciones se hicieron tan frecuentes como las de la Merea el año anterior,—dejó de formar parte de la Compañía y fuese á Montevideo.

CAPÍTULO XIV

LA ÓPERA Á LA CAÍDA DE ROSAS

En enero de 1851 debutó la primera dama Ida Edelvira i trabajó durante el verano hasta carnaval, en compañía de Mugnay, Franchi, Ramonda, la Canonero i otros.

La Edelvira era dama lijera de bastante mérito segun los que la conocieron; pero en los primeros tiempos de su actuación, el recuerdo de las celebridades anteriores la perjudicó mucho. Dió *Norma* con la Canonero, pero en esta ópera era imposible borrar el recuerdo de la Merea i Nina Barbieri, sobre todo en su duo del 2º acto en que las damas de la cazuela i los palcos las cubrian materialmente de flores.

Pero pronto habría de imponerse, sobre todo en cuanto cantara óperas nuevas.

La Canonero estaba mui bien en su papel de Orsini, en *Lucrecia Borgia;* tenía una espléndida voz de contralto, que por ser timbre hasta entonces desconocido, llamó mucho la atención. Franchi i Mugnay contaban con las simpatias del público, que á veces les toleraba verdaderas impropiedades: «conocían á todo el mundo», según la espresión vulgar. Uno de los números del *Diario de Avisos*, de febrero de 1851, dice en un suelto de redacción, que ambos podrían mui bien haber salido á escena con anteojos de teatro, (imitando á aquél músico de la orquesta que lo hacia, segun se ha podido ver en capítulos anteriores), i esto para poder mirar con más ventaja á

las hermosas cazueleras, de quienes no apartaban los ojos *ni cuando cantaban,* lo que constituía un verdadero fastidio para los espectadores que exigían contracción en sus papeles á los artistas que se habían encargado de ellos.

Los coros, aunque todavía malos i poco numerosos, empezaban á correjir sus defectos, renovándose los peores elementos i aumentando su número: en agosto de 1851, eran ya bastante aceptables.

Sin novedades en la temporada de verano, llegó Pascua i comenzó la de invierno: el 26 de abril. La obra con que debutó fué *I Lombardi,* de Verdi, i como de costumbre, los avisos habían anunciado desde ocho dias antes que «los libritos de la ópera se vendian en la boletería del teatro». Sabemos que la música de esta ópera fué la primera del maestro que se conoció en Buenos Aires, en 1848

En mayo 4, (después de ocho dias que estuvo cerrado el teatro á causa de las deplorables enfermedades), dióse la 2ª de *Lombardi* i de temporada; pero como no pudiera darse con corrección ni completa, por enfermedad de sus actores, se le aplicó á la empresa la sabia disposición policial respecto á las funciones maldadas, obligándosele á anunciar que «las aposentadurías vendidas para el domingo, servirían para el miércoles», i así sucedió, aunque el cartel anunció *Los Puritanos,* por no estar del todo restablecidos los enfermos de *Lombardi.*

El origen de la disposición policial, fué el siguiente: habiendo iniciado el año anterior, como se sabe, el *Diario de Avisos,* una tenaz persecución á la empresa del teatro, llegó á acusarla, de estar en combinación con los unitarios de Montevideo, donde tenía contratado el teatro para

llevar allí sus artistas, á fin de «ir á deleitarlos, después de haber esquilmado á los federales de Buenos Aires»; en prueba de ello denunció varios cartelones de avisos pegados en las calles, en los cuales se había suprimido la segunda parte del lema con que debía publicarse todos los anuncios: «Viva la confederación Argentina; mueran los salvajes unitarios». En efecto, la empresa habia suprimido el *mueran*, etc.

Poco tiempo después la policía, ó su gefe, Moreno, empezó á perseguirla *pasivamente* i con mucha diplomacia maquiavélica. El año 50 estaban mui moderados, por órdenes expresamente recibidas del gobierno; sellada la paz con Inglaterra i Francia, no se quería dar ningun motivo de quejas á sus ministros. Todo lo que hizo Moreno, fué un buen dia notificar á la empresa que, en vista de la exhorbitancia de los precios que cobraba, se hacia necesario que en adelante diera extricto cumplimiento á lo que anunciaba en sus programas i carteles; notificándosele que, en adelante, se daría *por nula* ó sea no realizada, (á los efectos del billete vendido), á toda aquella función que se modificara, se suspendiera á cualquiera altura ó *se diera mal.*

¡Notable disposición que podría emplearse hoi día en los teatros de nuestro país!... Por ejemplo: función silbada por mamarrachesca ó imbécil, se declararía nula, pudiendo con el mismo billete volver la concurrencia á la del día siguiente. ¡Cuántos empresarios acaudalados no se verían obligados á disminuir sus usurarias utilidades, aumentando el sueldo á los actores para tenerlos buenos i los derechos á los autores para obtener los mejores!

I Lombardi no se dió sino cuatro veces en los ocho meses (tres temporadas) que trabajó la compañía: había

empezado con desgracia, quedó en mal concepto público i los actores la creyeron sufriendo de *gettattura*; ¡como tenía tantas plegarias, tantos crímenes i tan poca música de verdadero valor!...

El 18 de mayo, se estrenó el *Don Pasquale*, de Donizetti (1), que si bien en la primera noche los actores no estuvieron completamente aceptables, en las veces

(1) Opera bufa, en tres actos, estrenada en París en el teatro Italiano, en 4 de enero de 1843.—Don Pascual es un viejo rico, á quien se le ha metido en la cabeza casarse á todo trance i naturalmente que con muchacha i linda. Su amigo Malatesta, tienta en vano disuadirlo de tan temerario proyecto; entonces se pone de acuerdo con Ernesto, sobrino de aquél i su presunto heredero, i Norina novia de este último. Norina es viuda pero joven i mui inteligente; fingiéndose inocente pensionista de un convento, i hermana de Malatesta, se deja festejar por Don Pascual i se casa con él. Pero desde ese momento, empieza á tratarlo de tan insoportable manera, que la vida matrimonial se hace de todo punto imposible. En cuanto el pobre viejo quiere hablar, lo increpa, i hasta le da de bofetadas,... la inocente pensionista del convento de monjas. Llega un momento en que el viejo desdichado no ve otro remedio á su desventura, que el suicidio; i corre á ahorcarse. En este instante, su amigo i su sobrino acuden á impedirlo: el matrimonio ha sido falso i simulado, el notario era uno que se hizo pasar por tal. Al saberlo, el viejo Pascual se desembaraza de su mujer con la más grande de las satisfacciones: i se la da á su sobrino. Naturalmente que con éste, la viudita es otra cosa.

La música de Donizetti, es gentil en toda la ópera; pero tiene un duo de la bofetada i una serenata en el tercer acto, que son dos obras maestras, (*capolavoro* que dicen los italianos); la serenata sobre todo, que es universalmente reconocida como página de una frescura, originalidad é inspiración, verdaderamente adorables.

—Esta obra acaba de ofrecernos un resurgimiento famoso, debido á la empresa de Nardi & Bonetti, i más que nada á la interpretación inimitable de esa artista delicadísima que se llama Rosina Storchio i cuya actuación, en 1905, ha sido tan remarcable. La ovación que le prodigaron las señoras i niñas concurrentes á la cazuela, la noche que presenciaba, desde su butaca, la representación de *Amica*, prueba hasta qué punto ha llegado á captarse las simpatías del público.

que se repitió (junio 29 i octubre 3) ajustadas las partes, agradó un poco más. Franchi era mui afecto á esta clase de obras, como Vaccani i todos los barítonos i bajos de la escuela antigua; sin embargo el público de Buenos Aires nunca las hizo de su predilección; ha preferido lo serio, lo tierno, lo pasional; en esto se parece á los franceses que dicen que son alegres en todo menos en sus *diversiones* de carácter artístico, donde quieren *chic, sprit*, talento, estética.

—En 26 de julio, en primera función de la segunda temporada, estrenóse el *Belisario* de Donizetti, que como se sabe, era conocido había tiempo, en sus principales números de canto.

La noche del estreno, enfermóse Ramonda i debió suspenderse después del primer acto, cambiándola con otra ópera, con permiso de la autoridad. El 31 pudo hacerse la *réprise* pero la obra no resistió sino tres representaciones: agosto 8 i 29; setiembre 18.

En vista de su poco éxito, se apresuraron los ensayos de *Una avventura di Scaramuccia*, ópera en 4 partes, de Ricci, que tampoco era una novedad para Buenos Aires, pero no desagradó verla completa. Se estrenó el 20 de agosto, repitiéndose el 24 del mismo, i el 11 i 21 de setiembre.

Cuatro días después de esta última fecha, estreno de *Il Templario*, del maestro Nicolai, con argumento sacado del *Ivahnoe* de Walter Scott (1). Tenía esta ópera mui escasos números de canto de mérito suficiente para reemplazar el interés de otras óperas conocidas; de modo que el público la acogió friamente. Repitióse el 5 de octubre, día de fiesta federal, i no volvió á darse.

---

(1) Estrenada en Milan, en 1839.

En 29 de octubre, el último estreno del año, con *Il Giuramento*, (1) de Mercadante, drama lírico en 4 actos, imitación del de Victor Hugo, *Anjelo, tirano de Padua*, tan conocido de los aficionados porteños. Pero en esta ópera, la escena es en Siracusa. El número trascendental de ella, es el aria de barítono, con coros, en el tercer acto: «*Tremi, cada l'altera*, etc,» que le fué mui aplaudida á Franchi cada vez que la cantó.

En las setenta i dos funciones de las temporadas, diéronse á más de las estrenadas, *Puritanos*, *Sonámbula*, *Norma*, *Ernani*, *Elixir*, *Linda*, *Barbero*, *Gemma*, *Lucía*, *Pirata*, *Beatrice i Nabuco*.

La situación política empeoraba. Diciembre de 1851 i enero de 1852 fueron malos meses para el teatro; i el 3 de febrero terminó una época memorable de la historia argentina, cuyo juicio definitivo no está hecho aún. Después de ese día comienza una nueva era, dificultosa tal vez tanto como la anterior, porque los años pasan, pero los hombres tardan en cambiar.

En cuanto á arte lírico, pronto se edificaría el teatro Colon, sobre los escombros del viejo coliseo de la calle de la Paz (2), que no había podido concluirse en los años; sobre las ruinas de un pasado inerte, iba á erigirse el primer edificio del futuro artístico-lírico argentino, que ha llegado en nuestros días á igualar al del mundo entero.

A raíz de los sucesos de febrero del 52, el teatro quedó en pésimas condiciones. Pero los unitarios, dueños

(1) Estrenada también en Milan en 1837.

(2) Rosas le cambió el nombre, en 1848: «la calle de Reconquista, desde la plaza Victoria para el sud, se denominará *Defensa*; la de la Paz de plaza Victoria para el Norte, se denominará *Reconquista*.»

de la situación, procuraron con todos los medios á su alcance, remediar el inconveniente, i consiguieron que á fines de marzo debutara una compañía de cantantes franceses reclutados en Montevideo i otros llegados de Río. El director era el tenor Enon, el barítono un tal Devaux, i la dama, *Mlle. Marie*, que si no dió su apellido por deseo de conservar el incógnito, indudablemente lo ha conseguido.

Esta compañía trabajó con mui poco éxito durante cinco meses, sin una sola señora en los palcos; las funciones con irregularidad é intermitencias grandes.

Las óperas que dió fueron las que en seguida se mencionan.

Les diamants de la couronne, en 3 actos, de Auber, con libreto de Scribe i Saint Georges; (estrenada en la opera comique de París, en marzo de 1841). Su argumento es por demás conocido pues con él hicieron Camprodón i Barbieri, en Madrid, su zarzuela, que se dió años después en el teatro de la Alegría i que se repite aun en nuestros dias.

Los números notables de la opera de Auber, son el bolero de tiples, del segundo acto, i el quinteto del tercero.

—*Fra Diavolo*, la popular opera cómica de Auber, estrenóse en 20 de mayo. Sobre ésta poco podemos decir, pues en el andar de los años no ha quedado compañía de opereta que no la haya dado, sobre todo la de Zucchi i Ottonello, despues del 87.

Con libreto de Scribe, en tres actos, hizo Auber esta obra; i se estrenó en Paris en enero de 1830.

Las bondades orquestales con temas melódicos agradables, á estilo de aquella época, hacen á esta opera sumamente simpática.

—*Le Chalet* i *le Caïd*, dos óperas bufas de A. Thomas que no merecen mención porque son indignas del autor de la inmortal *Mignon*.

—*Le domino noir*, opera cómica de Auber, con libro de Scribe, (estrenada en Paris en diciembre de 1837, donde obtuvo cerca de 700 representaciones.)

No era completamente desconocida en Buenos Aires, pues el año anterior, la Edelvira había cantado una de sus brillantes arias.

El éxito de esta opera corresponde por partes iguales al músico i al libretista, que ha sabido encontrar un asunto interesantísimo i lleno de agradables peripecias para su época; tal vez hoi dia no lo fuera tanto.

Cítanse entre sus buenos números, dos romanzas del 1er. acto, el aria i couplets silábicos «*Ah! quelle nuit!*» i la cantata i coros «*Hereux qui ne respire.*

La música de Auber se reconoce en esta ópera como en todas las suyas.

—*La Fille du Régiment*, de Donizetti, en 3 actos, librito de Bayard i Sain-Georges, (estreno de la Ópera-Comique, en febrero de 1840).

Nina Barbieri i Franchi, habían cantado varios duos en 1849, de modo que no era novedad su música, para Buenos Aires.

Esta ópera es graciosa i feliz en sus melodías. Su argumento es conocido: tratáse de aquella niña abandonada sobre un campo de batalla, á quien adopta el Sargento Sulpicio para su regimiento. Un jóven tirolés, se enamora de ella; le ha salvado la vida.

Descubrése, á poco, que es hija de una marquesa, que se la lleva á su palacio i quiere allí someterla inútilmente; al fin consigue la niña casarse con su antiguo novio, convertido en teniente de su regimiento.

—*Lucie de Lamermoor*, traducción francesa de los señores Roger i Waëz para el teatro de la Renaissance, de París, con la que se estrenó en agosto de 1839; i en la Ópera, en febrero de 1846.

Segun las crónicas de la época, en Buenos Aires lucieron en su interpretación, Mll. Marie i Mr. Deveaux, pero estraña que siendo así, suprimieran la cavatina del 2º acto, el aria del 3º que canta Raimundo, ayo de Lucia, i que el lord Arthur apareciera con una figura tan grotesta i vulgar, i tan poco de acuerdo con la elegancia de un galan aristocrático, que provocó risas i protestas; indudablemente Deveaux i Mlle. Marie estaban mui mal acompañados.

—*Le pré aux clércs*, ópera-cómica en tres actos, de Hèrold, con librito de Planard.

Esta es una de las más célebres de la escuela francesa. Fué estrenada en París, en el teatro de la Ópera Cómica, en diciembre de 1832, i es segun Clément, de las cuatro ó cinco producciones románticas de la época, «cuyas altas bellezas han desafiado los ultrajes de los tiempos». El autor no tuvo la suerte de constatar sus èxitos, porque atacado de una enfermedad al pecho, no sobrevivió á los primeros sino un mes, muriendo el 19 de enero de 1833.

Margarita de Valois, prisionera en la corte de su hermano Carlos IX, tiene á su lado á una bella i noble jóven llamada Isabel, que el rei destina para esposa del pendenciero gentil-hombre conde de Cominges. Pero Isabel ama al baron de Mergy, i sus amores los protegen Margarita i su real esposo Enrique de Navarra. De Mergy ha sido enviado á París por este último, á reclamar á la reina i su dama, i allí se encuentra con la noticia de que tiene un rival temible en todos sentidos.

Margarita vése obligada á emplear la astucia para evitar las violencias, i así es como se vale de un italiano pillo é ingenioso, llamado Cantarelli, i de un hotelero del *prè aux clercs*, i su novia Niceta; el italiano está vendido á Cominges, pero esto lo descubre á tiempo la reina de Navarra; una carta escrita por aquel al duque de Guise, i que ella intercepta, lo pone á merced suya. Tratáse, pues, de hacer casar secretamente á de Mergy con Isabel, proyecto que al fin se realiza, pero no así la huida que habia preparado: de Mergy debe batirse con Cominges, i lo mata.

Hé aquí lo fundamental del argumento, pasando por alto cantidad de detalles é incidentes que lo hacen interesante i completan los tres actos de la ópera.

En cuanto á la música del autor de *Zampa*, ha sido aceptada como de méritos indiscutibles por los maestros de todas las épocas i todas las escuelas. Tiene rica i elegante instrumentación, «pintura musical de las situaciones escénicas», originalidad i perfecta técnica. En su parte vocal, cítanse como obras maestras, el duo *Les rendez-vous de noble compagnie;* el aria de Mergy, *O ma tendre amíe;* el final del primer acto, i su preciosa romanza: *Souvenirs du jeune age;* en el segundo, el aria de Isabel i el trio de ésta, la reina i Cantarelli; en el tercero, el trio del duelo, el cuarteto que alguien ha clasificado de «delicioso»: *L'heure nous apelle*, i la escena de la barca, donde las frases de los violoncellos «producen uno de los más grandes efectos que existan en el teatro».

El inconveniente de esta clase de obras delicadas i musicales, que tanto abundan en la escuela francesa, es que requieren, al par que buenas voces, intérpretes inte-

ligentes. Indudablemente la compañía de Mr. Enon, en 1852, no estaba en estas condiciones, i tan bella ópera no lució como debiera.

—Subió también á escena, *La Favorite* de Donizetti (tal como la compuso su autor, con título i libreto francés, en julio 22, á beneficio de Mr. Enon.

El tenor Gayarre fué quien mejor cantó esta ópera, en su traducción italiana, que es la que se conoce hoi día en Buenos Aires.

—En cuanto á operas-cómicas en uno i dos actos, se representaron con más ó menos éxito, *La soeur de Jocrisse*, *Alexis, ou l'erreur, etc.*, *Le panier fleuri* ópera bufa de 1 acto de Ambrosio Thomas, *Le maitre de chapelle*, que tiene la célebre aria de barítono tan conocida de todo el mundo; *Mademoiselle de Guise*, *L'apprendi*, *Une folie* i otras cuyos títulos no se conocen de una manera absoluta.

En estos *vaudevilles* i petipiezas en general se hacía aplaudir ó cuando menos lo procuraba, un francés bufon de apellido Zimmermann, el gracioso de la compañía, sobre todo en *L'apprendi*.

En esta pieza trabajaban también el barítono Guillement, Mr. Charles, Deveau, i Mmes. Guillement, Mlles Leia i Blanchet.

Para dar una idea acabada de lo que fué esta compañía, baste decir que la mayor parte de los artistas debieron radicarse en el país ó Montevideo, á causa de no conseguir *nunca* ganar dinero suficiente para pagarse un pasaje de retorno á Francia; i se dedicaron á la comedia ó la opereta.

CAPÍTULO XV

LA MALA ÉPOCA DE LA ÓPERA PORTEÑA, EN 1852 I 1853

Fuera porque la compañia francesa valiera poca cosa ó porque la situación política i social del país era indecisa é intranquila, el caso es que el teatro de la Victoria se veía comunmente poco concurrido; no hai para qué repetir que las señoras habían emigrado de él, i no volvían apesar de los esfuerzos de la empresa i sus protectores. La sociabilidad porteña había muerto.

En este estado de cosas, á mediados de agosto se trató de hacer venir á los italianos del año anterior (1), que á la sazón estaban en Montevideo i les iba mui mal.

En los primeros dias de setiembre llegó Ida Edelvira, á quien *El Progreso* llama «la sirena del Plata». Dos días después llegó toda la compañía, i anunció su debut para el 11 de setiembre, con *Norma*. Llegó justamente el día que Urquiza partía para Santa Fe, en compañía de los diputados que debian formar el Congreso Constituyente i que los porteños no aceptaban.

Pero como se sabe, otra fué la función que se dió en Buenos Aires, el 11 de setiembre de 1852.

El debut debió verificarse ocho dias después, esto es, el sábado 18. *El Progreso* de este día, dice: «Hoi tendrá lugar la primera representación de la compañía

(1) *El Progreso* de agosto 27 (i antes) dá noticias de estos hechos, i los comenta.

lírica italiana. Parece que la Providencia Divina había decretado que los gorjeos seductores de la cantatriz del Plata, viniesen á suavizar aun más, el aire puro de la libertad, de que hace tanto tiempo nos veíamos privados i no dudamos que los artistas italianos solemnizarán su primera función, haciéndonos oir la canción pátria *Oíd mortales*, que en tiempos como los presentes, repetían con ardiente entusiasmo nuestros antepasados». Olvidaba este diario que la Edelvira era una de las predilectas de la sociedad porteña federal del año anterior.

El debut fué feliz, pero las cosas no andaban bien en la ciudad, alzada en armas. El mártes 21 dióse la segunda función; i la tercera estaba anunciada para el juéves 23, pero no pudo realizarse á causa del estallido de un movimiento subversivo de carácter reaccionario.

Los hechos se habían producido de esta manera: Urquiza, al partir al interior, había dejado encargado del gobierno, á su ministro de la guerra, general Galan. El 11 de setiembre se sublevaron las tropas, encabezadas por los coroneles Piran i Madariaga i atacaron á aquél en Palermo, donde se había acantonado. No hubo efusión de sangre. La ciudad fué custodiada esa noche por batallones de «guardias nacionales»—(*provinciales*)—i patrullas de caballería.

El coronel Bartolomé Mitre,—llegado de Montevideo al dia siguiente, en compañía del de igual grado Julian Martinez i otros desterrados,—fué nombrado gefe de dicha guardia. Como gobernador provisorio fué reeligido el general Pinto, derrocado dos meses antes.

I el 23, los partidarios del antiguo régimen hicieron una intentona reaccionaria, pero que fracasó; dos dias después, hubo grandes fiestas unitario-porteñas, en fes-

tejo de tan fausto acontecimiento, dándose *El Pirata*, en el Victoria, suspendido dos noches antes: la función fué de carácter *patriótico*.

Después de ésta i hasta el dia que concluyó la compañía, no cezó la zozobra en la ciudad, resintiéndose de ella las representaciones teatrales que á cada momento debían suspenderse. I eso que la Edelvira «suavizaba aún más el aire puro de la libertad», etc.

Hasta el 23 de octubre,—11ª función de la temporada, —no hubo estrenos: solo en este día subió á escena por primera vez *Giulietta e Romeo*, cuyo verdadero título es *I Capuletti ed i Montecchi*, de Bellini, con el siguiente reparto: *Capuleto*, Federico Tati;—*Giulietta*, Matilde Eboli;—*Romeo*, Ida Edelvira:—*Tebaldo*, Filippo Tati, (hijo del anterior)—*Lorenzo*, «médico de la familia de los Capuletos», Lorenzo Benna.

Esta ópera había sido estrenada en Venecia, veintidos años antes. Su argumento, el mismo de todos los que llevan ese título ó tratan de los amores de aquellos dos muchachos de Verona, del drama del inmortal Shakespeare.

Se sabe también que Buenos Aires había conocido la ópera de Zingarelli en 1826, pero de ella apenas un recuerdo vago tenían los viejos; el papel de Romeo, Bellini no lo escribió para un *sopranista*, sino para voz de mujer.

Esta obra, escrita por su autor en solo 15 dias i por exigencias de un empresario en aprietos, dice algun crítico que se resiente de la falta de tiempo para corregirla i retocarla que tuvo aquel. Con todo posee un primer acto con bonitos cantabiles.

Se repitió cuatro veces.

El 18 de noviembre—(18ª función de temporada)—se estrenó *La Parisina*, de Donizetti, con la Edelvira de protagonista i la Canonero en el papel de Hugo, amante de aquella i que luego resulta hijo del propio Azzo, señor de Ferrara, perverso i asesino. La música de Donizetti no es verdaderamente notable i puede mucho lo sombrío del libreto para que lo sea aun menos.

Esta clase de óperas dramáticas, á base de recitativos i cantabiles, tenían que ser de mui poco efecto en su época; la gente quería cantilenas fáciles i agradables ó números de música heróicos i bien rimados, de esos que se pegan al oído i se recuerdan siempre. Estas tragedias espantosas, estaban entonces fuera de lugar i los maestros italianos no tenían suficientes medios de expresión en su escuela melódica de acompañamientos fáciles.

Veintitres funciones de abono se dieron desde el 18 de setiembre hasta el 5 de diciembre de 1852, i por cierto mui poco concurridas. Debido á los sucesos políticos, suspendiéronse, marchándose los artistas precipitadamente de la ciudad, para no volver hasta un año después. ¿Qué había sucedido?

El 2 de ese mes, el coronel Hilario Lagos, á quien se había confiado el comando de las milicias del Norte de Buenos Aires, había levantado la bandera de la organización nacional, proclamada en el acuerdo de San Nicolás i se reveló contra el gobierno porteño del doctor Alsina que, como es sabido, al derrocar á Urquiza i su partido, separóse del resto de la confederación argentina pretendiendo hacer pátria aparte con una sola provincia.

Al saberse que Lagos se armaba contra Buenos Aires, la ciudad organizó su defensa,—después de una proclama incitadora á la paz,—i desde ese momento en

adelante, todo fué desórden; el desórden de las guerras intestinas. El 25 se peleó en la Boca, Barracas i la Convalescencia. En la ciudad rechazaron al enemigo.

Produjerónse hechos de todo punto lamentables: allanamiento de domicilios, efectuados por la policía, con cualquier pretexto, (á estilo ruso); destierro de ciudadanos reputados peligrosos, como el doctor Francisco Pico, diputado don Tomás Guido, doctor José María de Achábal; cañoneos, combates, derramamiento de sangre criolla.

Por cierto que segun los diarios porteños, la razón estaba solo de su parte i preferían disolver la patria que transigir con sus contrarios en ideas políticas: hablan de «la anarquía de Lagos ó la tiranía de Urquiza», como de las únicas *sinrazones* enemigas que se encontraban al frente de su *razon*.

Los agentes diplomáticos estranjeros, llegaron á considerar la situación mui grave, é intervinieron para proteger la vida i los intereses de sus connacionales, resolviendo el desembarco de tropas de los buques anclados en el puerto.

Desde entonces i hasta el 14 de julio de 1853 que terminó la guerra, con la desaparición de las tropas de Lagos i Urquiza, la ciudad de Buenos Aires no pensó siquiera en diversiones. Como se sabe quedó separada del resto de la República.

Durante 10 meses no hubo, pues, ópera en los teatros porteños.

Un mes después de la paz, (agosto de 1853), se hicieron dos funciones (15 y 28 de agosto) de concierto con escasísima concurrencia i ninguna señora.

En setiembre 3 desembarcaba del vapor Uruguai procedente de Montevideo, la compañía lírica de Olivieri,

compuesta de las sopranos Rosina Olivieri de Luisia, la Landa, la Lanzani i la Eboli; tenores Rossi Guerra i Angel Lagomarsini, baritono José Olivieri i buffo Luisia.

El domingo 11 de setiembre,—aniversario memorable para los porteños,—debutaron *«con el competente permiso de la autoridad»*, con la ópera *I Masnadieri*, por Franchi, Rossi, Lagomarsini (A), i Travino, la Landa, coro de hombres i comparsas. Repitióse el 15 i el 18, con escasísima concurrencia (veánse los periódicos de la época).

I Masnadieri (ó sean los brigantes), es una ópera en 4 actos, libreto de Maffei i música de Verdi, estrenada en Londres en 1847 i la 11ª que compuso dicho músico. El libro es imitación de *Los brigantes*, de Schiller, del cual ya había un libreto de Crescini i una ópera de Mercadante, once años anterior á ésta. Es demasiado tétrico el asunto, i más propio del drama-trájico, la trajedia ó el melodrama clásico, que de la ópera; i se podría repetir aquí lo que se dijo respecto á *la Parisina* de Donizetti.

El 23 de setiembre abrióse la temporada regular de 20 funciones, con otro estreno de Verdi i debut del baritono Olivieri: *Attila*, ópera en 3 actos i prólogo; libreto de Solera.

Esta obra fué una de las que más representaciones obtuvo durante los años anteriores á la inauguración del teatro Colón, indudablemente á causa de su buena *mise-en-scene* ó simplemente porque cayó en gracia.

Hai en ella una escena de locura á estilo *Lucia, Sonámbula etc*, que contribuía á hacerla simpática, porque se prestaba á las agilidades de garganta de las sopranos que la hacían.

Las cuatro primeras funciones de la temporada fue-

ron con *Attila;* la 5ª, el estreno de *Las prisiones de Edimburgo;* la 6ª, 7ª, 8ª, 10, 14 i 16, la primera; de modo que la mitad del abono lo sostuvo la obra de Verdi.

El estreno de *Las prisiones etc.* se anunció para el 5 de octubre, pero por no estar listos los trajes, se postergó (1) al 7.

Esta ópera es de F. Ricci. tiene 3 actos i fué representada por primera vez en Trieste, en 1838. Es como todas las de este maestro, de música agradable i fácil; se sabe que era predilecto del barítono Franchi; (como que en su estreno ingresó á la compañia), (i asimismo, la Lemos i el bajo Rosea). No era posible ver anunciado á Ricci, sin estar Franchi.

En octubre 27, ***Marin Faliero, dux di Venezia,*** ópera en 4 actos de Donizetti—(representada por primera vez en París en 1835).

Conocíanse de ella en Buenos Aires algunas arias i coros, por haber sido cantadas ya, en 1839, por el tenor Marinangelli, la Piaccentini i dirigidas por Seyder. El drama ***Marino Faliero,*** era por demás conocido del público bonaerense, i en él habían lucido sus habilidades los primeros actores célebres de antaño.

Un aria de tenor, una cavatina de soprano i un gran duo de ambos, son los números más aplaudidos de la obra, que en conjunto no es mala. El aria ***Bell'ardir*** con acompañamiento de coros que cantó Marinangelli en 1839, fué hecha bisar la noche del estreno de la ópera completa i que cantó mui bien el tenor Rossi Guerra.

---

(1) Siempre que se cambiaba cartel ó suspendía ó postergaba una función, era «con permiso de la autoridad», como en tiempo de Rosas.

—El 18 de noviembre hubo de cantarse *Barbero*, pero por indisposición del mencionado tenor, se postergó al 20; el 24 repitióse *Marino Faliero*, el 27, *Barbero;* en diciembre 8, (función extraordinaria), la misma, i en 11 de ese mes i última de temporada, el estreno de *Maria di Rohan*, de Donizetti.

Esta ópera no gustó i apenas si en seis meses obtuvo tres representaciones más.

Por otra parte, se trata de una obra en 3 actos, estrenada en Viena en 1842 i su libreto es el drama de Lockroy titulado *Un duelo en tiempo del cardenal Richelieu*. La introducción, sin ser notable, tiene un bonito tema de violoncelo. El tercer acto es, á juicio de algunos críticos, lo mejor que ha escrito Donizetti: un duo de tenor i dama, una romanza de esta i el trio final son tres números mui buenos.

Maria di Rohan, se repitió el 15 de diciembre en 1ª función de la 2ª temporada.

Hasta el 23 no hubo función, para dar lugar á los ensayos de *Clara de Rossemberg*, (en 3 actos, del maestro Ricci,) i que subió á escena en dicho día, repitiéndose el 25 i el 1º de enero de 1854.

La ópera de Luis Ricci es como todas las suyas, de música melódica i alegre, á estilo de la que cantan Fígaro, Basilio i Bartolo en el *Barbero* de Rossini: *Crispin i la comadre*, *Una aventura de Scaramuccia*, *Chi dura, vince*, son otros tantos ejemplos de esta afirmación.

El argumento de *Chiara di Rossemberg*, es sacado de la obra de Mme. de Genlis, *El sitio de la Rochela*. Una niña que ha presenciado un asesinato, cometido por un hombre que ella cree su padre, se vé acusada de él, i prefiere dejarse condenar inocente, á perder al verdadero asesino.

Pero Luis Ricci, napolitano de origen i de escuela, no podía dejar de hacer de las suyas, i ha mezclado incidentes cómicos i burlescos á fin de hacer duetinos i trios bufos á gusto de sus compatriotas i partidarios del *bel canto*, bellas melodías, buena risa i mucho aplauso.

—El 28 de diciembre repitióse *María di Rohan*.

—Apesar de todos los esfuerzos hechos, no se conseguía hacer revivir el muerto entusiasmo de 1849, 50 i 51 por la ópera; las familias mostrábanse en extremo reacias i apenas si con motivo de algun estreno, acudian al teatro de la Victoria. La sociabilidad elegante temía prodigarse demasiado en diversiones públicas.

Pensóse en Pestalardo i la Ida Edelvira, que estaban en Montevideo trabajando con poco éxito. Después de mucho empeño para convencer á aquellos artistas de que ya no había revoluciones en Buenos Aires, ni bombardeos, ni batallas en la Boca i Barracas,—el valiente empresario se vino á Buenos Aires, tomó el teatro Argentino i lo hizo arreglar convenientemente.

Los del de la Victoria procuraban hacerlo desistir de tan temerario propósito, haciéndole ver el peligro que para ambas empresas había en esta competencia puesto que si una sola, apenas sacaba para sus gastos, ¡qué sería cuando estuvieran dos, haciéndose daño!

Los partidarios de Ida Edelvira, que eran muchos, aconsejaron á Pestalardo, desoyera tales razonamientos: muchas familias prometiéronle abonarse; eran las que no querian volver al Victoria, por no recordar «tiempos mejores que ya pasaron».

A mediados de diciembre—(1853)—llegó de Montevideo la compañía i anunció su debut,—como continuación i conclusión del abono que debió suspender un año an-

tes á causa de los sucesos políticos,—(Lagos Urquiza.)—Habían quedado por darse siete funciones, de las treinta que se cobraron; i habrían de ser válidas las localidades de aquellos que tuvieran derecho á ellas, aunque hubieran perdido sus boletas.

Inmediatamente de publicado el anuncio, se formaron dos bandos, que habían de luchar encarnizadamente cada uno por el triunfo de su teatro durante varios meses.

El año anterior, como se sabe, la Edelvira no había conseguido sino mui escasa concurrencia en sus funciones, apesar (i como tambien se ha dicho), de los estrenos de *Capuletti*, etc, i *la Parisina*. El que iba corriendo, la Olivieri, tampoco la había conseguido con *Masnalieri, Attila*, *Le prigioni*, *Marin Faliero* ni *Maria di Rohan*. I de pronto, las señoras, las mismas de las brillantes temporadas del tiempo de la Merea, la Nina, la Pretti i primera de la misma Edelvira, se aprestaron á concurrir de nuevo, pero esta vez al antiguo teatro de la *high life* porteña, el ex Coliseo de Olaguer Feliú. Se quiso ver en esto un resurgimiento disimulado del federalismo rosista.

No debe olvidarse que Pestalardo había actuado en las mui brillantes temporadas de los tres últimos años del gobierno de Rosas, con la parte selecta de la socie dad de entonces i que rodeaba á la señorita Manuela Rosas; i era justamente estas mismas gentes las que después de dos años de voluntaria reclusión, iban á suscribirse á su abono i concurrir á los palcos de balcón, i aunque renegando de Rosas i su tiempo,—por evitar venganzas i furores populares, prestigiados por rencores burgueses i plebeyos—demostrando en su apostura, modales i trajes, que eran, aun los mismos de antes. Los expatriados de Montevideo, verían en ellas lo que clasificaban de «antigua corte del tirano», i se molestaban.

Este movimiento de opiniones variadas, tuvo el poder de provocar una reacción en la sociedad entera; se tomó empeñosamente la tarea de protejer á la compañía predilecta i derrotar á la contraria, i como solo los ideales conmueven la inercia humana, de nuevo volvieron las brillantes épocas del teatro lírico.

I las rivalidades políticas, cedieron su lugar á las rivalidades artísticas, con lo que salió ganando el sentido común i la historia patria. ¡Ojalá con el andar del tiempo, en la suprema cultura, estas fueran las únicas!

La compañía Pestalardo debutó el 21 de diciembre con *Ernani.* En los dias 24, 25, 29 i 1º de enero, subieron á escena *Don Pasquale*, *Ernani*, *Norma* i *Lucia*, rompiéndose las hostilidades entre ambas compañías este día de año nuevo: desde entonces en adelante la lucha se hizo furiosa; la divisa de cada una era *vencer ó morir*. La guerra era de cartel. Hasta ese día no anunciaban funciones el mismo día; desde entonces se echó mano también de ese recurso.

CAPITULO XVI

LA ÉPOCA BRILLANTE DE 1854.—LAS ESCUELAS FRANCESA E ITALIANA DE LA MÚSICA I EL CANTO DE ÓPERA

Componían el elenco del Argentino, la Edelvira, Josefina Bertolini Tati, tenor Guglielmini, barítonos Eduardo Rivas, Luis Contini i L. Figari, otro tenor Joaquin Dordoni (llegado en agosto con Angelina Gioni)—bajos Bruscoli, Chiodini, Fed. Tati, Guido Antinoli; i coro de ambos sexos.

El 6 de enero se les incorporó el primer barítono Juan Carlos Casanova, que cantó todo el año 54 con no menguado éxito, apesar de cierto incidente personal con un periodista que lo atacó. Casanova fué mas tarde el niño mimado de los concurrentes al teatro; como Rosquellas en 1825 i 26.

En dicho dia 6 de enero subió á escena la *Lucrecia Borgia* con Ida, la Bertolini, Guglielmini, Casanova, Dordoni, Contini, Figari, Tati, todas las primeras partes de la compañía, con el objeto de hacer una representación que no dejara lugar á dudas respecto de la superioridad de ella sobre la de Olivieri. I así sucedió, en efecto. Los indecisos i los indiferentes, se declararon por el Argentino; ese día se firmó la sentencia de muerte de la compañía del Victoria.

Este hecho comprueba además, las ventajas que puede reportar á una empresa, el presentar las óperas, encomendados sus papeles á artistas principales i no á malos comprimarios ó coristas disfrazados, que, como es natural, no hacen otra cosa que torpezas.

A propósito de las representaciones de *Lucrecia* hechas en esta forma, decía *El Nacional*, que el final del primer acto escuchado hasta entonces, no había sido, en rigor, mas que una parodia ridícula de lo que debía ser i el público se dió bien pronto cuenta de ello al oirlo esta vez por un conjunto tan completo de buenos artistas. Esta ópera se estrenó en tiempo de la Merea en 1849 i no se repitió hasta 1851 con la Pretti i la Canonero, pero bien pocas veces.

Hasta en los papeles mas insignificantes se habían colocado artistas de mérito.

La temporada regular de 20 funciones empezó en

enero 13 de 1854; se habían de dar solo tres funciones por semana. Terminó á mediados de marzo, habiendo estrenado *Macbett*, *Luisa Miller*, *La Fidanzata Corsa* é *I Martiri*, con una representación de la primera (función 20ª de temporada), tres de la segunda i dos de la tercera i cuarta; total 8. Completóse el abono con 3 representaciones de *Lucrecia*, dos de *Linda*, i una de *Barbero*, *Norma*, *Beatriz*, *Juramento*, *Ernani*, *Lucia* i *Elixir*.

El argumento de *Luisa Miller*, es interesante en estremo; arrancaba más de una lágrima á los bellos ojos de las concurrentes, como había sucedido ya, en otra época, cuando la célebre actriz dramática argentina, Trinidad Guevara, lo representaba en drama.

Luisa «sacrifica su amor i su felicidad personal, por salvar la vida de su padre i muere envenenada al fin, con su amante, á causa de las intrigas de un pretendiente desdeñado i celoso i por el inconsiderado cariño de un padre que solo en la pompa i los honores sabe ver la felicidad para su hijo». Con estas ó parecidas palabras esplicaba *El Nacional* de enero 30 de 1854, el argumento de la ópera en cuestión.

I hablaba además de un cuarteto del primer acto «Tu signor fra queste soglie, á che vieni», que á su juicio era una pieza de gran mérito musical; i añadía, que el último acto era el más bello de todos.

«La señora Ida»—decía—«es la única que no nos ha admirado; estamos acostumbrados á verla *siempre sublime*». Aplauso tal vez algo hiperbólico, pero que, por lo menos, demuestra que los viejos que nos decían después, que la Edelvira era mui buena, la ponderaban de buena

fé i no hacían sinó repetir el juicio unánime de sus contemporáneos.

No sucedió luego así, (cuando la Biscacianti), época en que la ayuda periodística fué más poderosa que el aplauso público.

Hemos dicho «juicio unánime», i tal vez el término está mal aplicado en este momento, pues había partidarios del teatro de la Victoria que, por serlo, aplaudían *á rabiar* á la Olivieri. Según las crónicas de por entonces, en los teatros se hacían *estruendosas* manifestaciones á los artistas; pero si hai que hacer justicia, se debe declarar que *golpeaban* más recio los del Victoria; tanto es así, que hubo diario que pidió á la policía aplacara un poco los entusiasmos feroces,—(los federales dirían: *salvage-unitarios*),—de los concurrentes.

—El 2 de febrero subió á escena *Beatrice di Tenda.* A este respecto dice *El Nacional.*

«La noticia de que iba á cantarse esta ópera, ha tenido por algunos días en agitación al público aficionado á la música», etc. etc.

«Al pensar en ella, se presentaba á la imaginación, la simpática figura de Carolina Merea, la favorita de nuestras damas, la reina *en otro tiempo* de la escena lírica», etc. etc. Con lo subrayado quería hacer tal vez un reproche á la sociedad que actuaba en tiempo de Rosas, ó un juego de palabras, grato á los ojos de los innovadores implacables.

«Al pronunciar los nombres de Vaccani, de la Tanni i de Rosquellas, nuestros padres vuelven al entusiasmo de la juventud, porque á esos nombres responden como un eco sonoro, las encantadoras armonías del *Barbero* i la *Cenerentola.* Al anunciarse la representación de *Beatriz* todos se han acordado de la Merea», etc. etc.

«Cuando tan encantadores recuerdos están ayudados con la magía poderosa del *tiempo trascurrido que hace olvidar los defectos, para ofrecer solamente las bellezas* (1) solo una artista como Ida puede atreverse á presentarse en la escena. La prueba ha sido, como siempre, brillante. El final del 2° acto, *Ah, se in terra á tal tiranni*, arrancó un entusiasta aplauso al público i fué como una llama eléctrica que inflamó al auditorio, hasta entonces algo frío; i el final tan conocido, *Ah, la morte á cuí m'appresso, é trionfo e non é pena»*, produjo esa conmoción poderosa, irresistible, que se comunica a todos los oyentes i hace salir una esclamación unánime de entusiasmo que, confundiéndose en un solo i frenético aplauso», etc. etc.

—*La fidanzata corsa*, otra de las óperas estrenadas, tiene 3 actos i es de Pacini; se dió por primera vez en Florencia, en 1844. Su argumento es el mismo de Colomba, de Próspero Merinée. Un duetto de tenor, uno de tenor i dama *«Tu sola dí quest'anima tutto l'impero avvrai*, uno del 2° acto entre la prometida i su padre (el barítono), tierno i sentimental, son los principales números de esta ópera.

En el último acto, tiene un wals tan característico, que *El Nacional* decía que, en el carnaval próximo, (10 días después), lo habrían de bailar las máscaras; i lo bailaron en efecto en el Argentino i en el Coliseo (2), tanto era de hermoso i *bailable!*

---

(1) El subrayado nos pertenece. Hemos querido de ese modo hacer resaltar una verdad fundamental en todos los asuntos de la historia de la humanidad. Por contraposición, en lo presente, siempre se aumentan en defectos i no se saben encontrar las bellezas. —*(N. del A.)*

(2) El Coliseo viejo de 1804, arreglado en 1851; donde luego se edificó el teatro Colon, (Reconquista i Rivadavia).

—Mientras los éxitos de la compañía de Pestalardo iban en aumento, la del Victoria se debatía en esfuerzos desesperados para no ser vencida, en lo que iba no solamente el negocio, si que tambien el amor propio de los artistas. El triunfo de la primera era completo i la concurrencia selecta estaba por ella.

Para colmo de desgracia, en semejante situación, el 19 de enero, anunciada la función con *Belisario*, tuvo á última hora que suspenderse, por enfermedad de la propia Olivieri: recien pudo cantarla el 22, haciendo un esfuerzo, pero en condíciones mui desfavorables que la perjudicaron tanto en su salud cuanto en su reputación artística. I así con mil peripecias, funciones misceláneas, otras alternadas con las de una compañía cómica de actores nacionales i luego con una de ópera francesa,—consiguió durar hasta los primeros dias de mayo, en que partió silenciosamente á Montevideo, como parten los tristes en la hora de la derrota. En los últimos días de su permanencia, se habían visto obligados á recurrir á los beneficios de caridad, supremo recurso, en verdad, i mui conocido, de los empresarios cuando se ven apurados, pues de este modo aseguran *por lo menos* los gastos del día, que siempre calculan mui altos, altísimos, i los aceptantes del beneficio no objetan, por ignorancia ó vergüenza.

—Se ha dicho que la compañía alternó con una de ópera francesa. En efecto, en 20 de enero debutó en el teatro de la Victoria una gran compañía lírica francesa, tal vez de las mejores que hayan visitado nuestro país, i que estaba compuesta de Mmes. Stephanie Renonville, Elise Lucos i mas tarde la Liottard;—el tenor Marioz, el barítono Sardou, Dutilloy, Sotto, Halvin, Clavel i otros.

Muchos de estos actores se radicaron luego definitivamente en nuestro país.

La empresa titulábase, i así lo decían todos sus anuncios, «Sociedad Montevideana i Bonaerense».

Debutó con *La Favorite.*

Esta compañía, era por cierto bien superior á la de Mr. Enon que trabajó dos años antes en el mismo teatro i superior tambien á la italiana de Olivieri con quien actuaba simultáneamente.

La escuela francesa de ópera, no era la preferida de la mayoría del público porteño, pero hubiera podido serlo si las compañías de importancia hubieran continuado frecuentando el país, como las italianas: porque bien valía la una, la otra. En cuanto al mérito, más ó menos absoluto, podrían discutirse, como se discutió entonces i como lo había sido desde 100 años atrás, en Paris.

Tragedia, comedia, drama, ópera seria, ópera cómica, vaudeville, eran los géneros diferentes que se practicaban en la capital de Francia desde 1830 i que daban nombre á los teatros donde cada uno estaba instalado. I ya con esta división, denotaban los franceses, la preocupación que tenían por el buen desempeño del arte teatral, en todas sus manifestaciones. Los teatros diferenciábanse entre sí, como las piezas mismas. El teatro francés tenía la tragedia á estilo de Racine i Corneille, «ensangrentado por Crébillon i Ducis, continuado con alguna flojedad por Soumet i Delavigne,» también ocupado por las obras de Moliére i Régnard como asimismo las de Destouches, Mariveaux, Collin d'Harleville, Picard, Andrieux, i luego Duval i Bonjour. La comedia, en la Gaité i en Port Saint-Martin. El género mas característico de la

Gaité, era el drama i el melodrama á estilo romántico, con los «cadáveres que hacina Victor Hugo i los arroyos de sangre que hace correr el puñal de Alejandro Dumas», sin hablar de los venenos i suicidios plebeyos, á no poder más.

La ópera seria en la Academia Real, donde no entraban las obras de otro idioma ni carácter. La ópera cómica en el teatro de su nombre; en los Italianos las de idioma i cantantes italianos. El vaudeville, en el Palais Royal.

Teniendo cada género su teatro aparte, fácil era estudiarlos separadamente, cada uno en su sitio, en sus autores i hasta en su público i críticos.

Las obras geniales, son incomparables en el arte; por lo tanto no deben tenerse en cuenta al compararse escuelas, sino en cuanto á aquello en que la nacionalidad de su autor pudo tener influencia en ellas; lo que casi nunca sucede en absoluto. De modo que es preferible descartar estas como si no tuvieran clasificación dentro de un grupo: son á la manera de vértices intangibles i luminosos.

La ópera-cómica, es hecha en tal suerte que suprimida la música de ciertos de sus pasajes de recitativo ó acción dramática, el interés literario de la obra subsiste aun. En la ópera bufa italiana, la música lo hace todo i constituye su principal gracia i motivo interesante, i suprimida ésta, nada quedaría que no fuera un disparate ó una incoherencia: el libreto siempre es pésimo.

Por esta razón, la ópera bufa italiana es vocalimusicalmente considerada, superior á la ópera-cómica francesa; i ésta lo es literaria, dramática i musicalmente.

En ambas está vaciado como en un molde el espíritu popular de cada país.

La reina de la ópera-comicas francesas i su modelo más clàsico i famoso, es *La dame blanche*, de Boieldieu, i á haber seguido sus reglas, los compositores franceses, serían aun en esto musicalmente superiores á los italianos.

Dice Clément, que las impresiones que produce esta ópera sobre el ánimo, corresponden en un todo al carácter permanente del espíritu francés, i por ello es que á los 80 años de estrenada «aun no ha envejecido». «Ningún compositor ha practicado mejor que Boieldieu, la máxima familiar de las gentes de buen tono: *Glissez, n'appuyez pas*. Una *mise en scéne* agradable, un soldado amable, fácilmente enamorable, no apasionado, situaciones que nunca se toman á lo serio, episodios graciosos i variados, con un ligero tinte de poesía i sentimentalismo, una ciencia musical sin pedantismo i al alcance de todo el mundo, una melodía perpétua en las voces i en la orquesta, tales son los elementos que explican el éxito constante de la ópera de *la dame blanche*. Apesar de poseer fácil inspiración, Boieldieu trabajaba mucho sus óperas, i pro curaba darles una verdad melódica absoluta. Rehacía muchas veces cada trozo, i sus partituras, dadas al teatro llenas de enmendaturas, atestiguaban el cuidado que les consagraba i la severidad de su trabajo».

En nada de esto están de acuerdo los italianos: más meridionales, más cantores, más bufos, más apasionados, más desordenados por naturaleza i despreocupados en absoluto de la perfección, (como lo eran aquellos ingeniosos poetas dramáticos españoles á lo Lope de Vega)—producían bellezas sujestivas, impresionistas, pero

no modelos de belleza. Siempre son alegres, hasta cuando no deben serlo. Todas las arias son *silbables*, ¡quién no las *silba*! Todas son bonitas. Todas las puede tocar un solo instrumento en consecuencia: una flauta, un violin, un cornetin. El aria, era la ópera, dice el profesor L. Torchi, con entera razón.

Se ha dicho en el trascurso de este libro, que ciertos trozos de óperas italianas, se bailaban: hubo una compañía de representaciones i baile, la de los Caton, que trabajó en el antiguo Coliseo, que componía sus mejores bailables, de las arias i cavatinas de Rossini. Don Santiago Calzadilla, en su libro *Las beldades de mi tiempo*, dice: «Y era tal la perfección con que tocaban é improvisaban los minuets, los valses i las contradanzas, tomadas de motivos de óperas de Rossini ó Donizetti, estos célebres pianistas del país, Marradas ó Espinosa, que si alguno de ellos faltaban, la fiesta era pálida i las parejas quedaban descontentas». Era la cosa más natural, más *chic* i más práctica, *bailar los motivos bellos i conocidos de las óperas italianas.*

Este arte, sin embargo, no es el Arte Italiano; es el *bel canto* de la escuela napolitana. En aquél, hai gusto é intelectualidad; en éste hai solo arte instintivo i popular: aquello era la Belleza, esto es el Goce.

Para clasificar aun más el gusto de la escuela francesa i el de la italiana de óperas, es caso de hacer una nueva transcripción, esta vez de Teófilo Gauthier, un critico concienzudo i bondadoso. Trátase del *Belisario* de Donizetti.

«Nos parece que la introducción de una ópera en la que se va á tratar de ojos vaciados, niños sacrificados,

mujeres furiosas, i otros ingredientes menudos, no debería ser alegre, casi risueña; esto proviene de una tendencia propia del arte italiano, de inquietarse bien poco de lo apropiado de sus recursos al tema de que trata. Nosotros los franceses, somos un poco mas rigurosos i queremos una melodía triste para un triste asunto, sin por esto caer en quintas esenciadas estéticas alemanas. Menos delicadamente organizados que los pueblos meridionales, nos deslumbramos mas fácilmente que ellos, no ya con la belleza de los sonidos i la melodía, sino más con la expresión: para que nos agrade, es menester que la música esté íntimamente ligada con el argumento, es decir, que sea ante todo dramática. Mui difícilmente entendemos esos entusiasmos que excitan en los teatros de Italia, esas arias injertadas en medio de escenas con las cuales no tienen relación alguna i que, por cierto, muchas veces contrarían. Tan infantiles i expontáneos placeres, nos son casi desconocidos. No queremos ser felices, sino con buen conocimiento de causa: para que un aria nos encante, es menester que al menos agrade tanto á nuestro espíritu como á nuestras orejas, i esto esplicará el por qué ciertas óperas que han obtenido deslumbradores éxitos mas allá de los montes, aqui en Paris han agradado á medias.

«Los franceses no son serios sino en sus diversiones. Negocios, política, costumbres, religión, todo esto lo tratan con la mayor ligereza; pero encuentran mui extraño que se pueda reir, charlar, hacer visitas de palco en palco durante la representación de una ópera, menos en el momento de escuchar el aria de fuerza de tal ó cual cantatriz á la moda. Escuchan desde la primera hasta la última nota, con una intensidad de atención á la cual no

se sospechan dignas las pobres óperas italianas, compuestas para no ser oidas.»

Sin embargo para el grueso público, la ópera bufa italiana era preferible á la ópera cómica francesa, i la ópera italiana á base de cantabiles, a todo el resto; ejemplo de esto nos ofrece la sola Italia con su gran artista Verdi: *Aida*, *Otello* i *Falstaff*, son progresivamente las que menos gustan de todas las compuestas por el maestro, por ser las mas musicales.

Es que el italiano ama el canto como *único fin i objeto* de la representación lírica del teatro,—*lo scopo del l'opera.* No concibe, pués, ninguna otra cosa que pueda ponérsele encima. Practica como teoría infalible é inmutable, aquel principio de los antiguos, que el objeto de la música es el mismo que el del habla, esto es «expresar *con la voz* los sentimientos i afectos del ánimo.» El célebre Eximeno en su obra *Origen de la música,* nos lo dice; i también: que el canto sin la armonía «nos deleita, con tal que exprese algun afecto. Por el contrario, el concierto de instrumentos mas armonioso, que nada exprese ó signifique, es una música vana, semejante á los delirios de un enfermo.»

Por esto, si el fin i objeto del teatro lírico, es *deleitar por la voz,* ¿qué podia importarles á los italianos, el argumento, el drama, la expresión? A la segunda tercera i cuarta representación, conocido el argumento, ¡para qué el argumento! Lo único interesante, *el canto.*

De acuerdo con estas teorías, las escuelas de canto de ambos países, se desarrollan por via diversa.

La escuela francesa de canto, es la de la dicción clara i acentuada, expresiva i dramática, i completamen-

te subordinada á la intelectualidad (1). La escuela italiana de canto, es la de la simple emisión de la voz de cada cantante, de acuerdo con sus medios naturales, sin sujeción á más método ni regla que aquellos que sirven para embellecerla, i de acuerdo con modelos de maestros anteriores, que á su vez han reproducido á otros más viejos; la regla fundamental: la de la supremacia de la voz sobre el resto de los agentes que intervienen en la ópera: esto es, la voz como vertice i cumbre de todo el sistema musical. (2)

Acentus, mater musica, dice el mismo L. Torchi—(Nota, *Opera & Drama*, I, paj. 153—Franceses é italianos, buscan el acento por distinta vía.

Siendo el teatro diversión i no cátedra, *el gusto* perso-

---

(1) Wagner, (en su obra *Ópera i Drama*, § 3 de la 1ª parte), encuenra el origen del canto francés, en el *couplet* espiritual, de expresión alegre, «*i algunos veces sentimental*», movido i casi bailable. «Hablar es para el francés, cosa tan importante en el *couplet*, que siempre quiere cantarlo *solo*», aunque acompañado presencialmente por otros que lo repitan, aclaren ó comenten. En el *vaudeville*, las partes constituyentes que son los cantos, se encuentran aisladas, i solamente unidas por medio de la prosa que es lo *hablado*. La ópera—cómica, es el *vaudeville* mas grande i con recitados en vez de prosa.—No tiene las vocalizaciones de los italianos, pero vocaliza á su modo.

Camille Saint—Saëns, (*Causerie sur le passé, le présent, et l'avenir de la musique)*, historiando, dice, que mientras la Italia se mantenía puramente melódica, subordinando el drama á la melodía,—la Alemania entregada á la música instrumental, descuidaba el estilo vocal, la Francia, melódica i armónica á la vez, subordinaba el canto á la acción dramática.

(2) L. Torchi, el doctísimo escritor italiano, (*Canzoni ed arte italiane ad una voce nel secolo XVII*—nos refiere que, en los muchos libros de canciones i arias que ha recorrido, encuentra como carácter general de ellas, la vocalización excesiva, que les quita fluidez i *expresión*—(lo contrario del *couplet* .francés).

nal decidirá de la bondad de cada una. Sin embargo, el progreso arrastra!

En la lucha de escuelas, tan diferentes i características, Buenos Aires al fin habia de optar por la italiana; su gusto se había formado á ésta, durante treinta años, como antes había estado hecho al gusto español. El pueblo, estaba en 1854 fluctuante entre la guitarra hispano criolla i las gargantas italianas; este nuevo factor, (el canto francés), que entraba a competir, estaba de más: llegaba tarde. Solo los espíritus selectos i los familiarizados ya con dicha escuela,—sobre todo los mismos franceses,—podían practicar i seguirse haciendo á sus modalidades bellas é inteligentes.

Mas adelante, andando los años, la costumbre de oir las óperas francesas traducidas al italiano, contribuyó aún más á desbancar el arte lírico francés, del gusto público.

Por qué no tentar de nuevo, hoi que Buenos Aires cuenta con un millon de habitantes de todos los paises de la tierra? Por qué oir Fausto, Damnatión de Faust, Manon, Carmen, Mignon, Guilhaume Tell, Favorite, Werther, Hugenots, Romeo et Juliette, Muette de Portici, La Juive, en italiano, pesimamente traducidas, estando sus partituras originales, i habiendo cantantes tan buenos?....

CAPITULO XVII

COMPETENCIA DE FRANCESES É ITALIANOS

La Favorite, con que debutaron los franceses, tiene 4 actos i fué estrenada en la Academia Real (Gran Opera) de París, el 2 de diciembre de 1840. Había sido escrita en tres actos i para el teatro de la *Renaissance*, con libreto de Royer & Waëz, con el título de *L'ange de Nisida*, pero habiéndose clausurado aquél, se pensó en llevarla á la Opera. Donizetti habló á Scribe i éste, conjuntamente con los autores del libreto, lo arreglaron con un cuarto acto i cambio de título.

El argumento está sacado del drama de Bacular-Darnaud, *El Conde de Cominges*, que á su vez está inspirado en obras españolas.

Fernando, renuncia sus votos primitivos i cuelga los hábitos de novicio, por un apasionado amor inspirado por Leonor de Guzman, favorita del rei de España, Alfonso XI. En el momento de merecer un premio de éste, sabe su desgracia, i rompiendo su espada por que con ella no puede dar muerte al rei, vuelve al claustro á llorar su desdicha. Leonora al presenciar la toma de hábito del infeliz Fernando, muere.

La música de Donizetti es bella, apasionada i dramática.

Veintiocho años estuvo en los carteles, sin interrupción; hecho que prueba mejor que ninguna otra ponderación, el mérito de la obra, i su aceptación por el público.

En Buenos Aires tuvo un éxito mui grande, i conribuyó, más que la competencia de Pestalardo, á precipitar la caída de la compañía Olivieri. (1)

Se repitió siete veces en ese año.

El segundo estreno (en 4 de abril i tercera función de abono de la primera temporada)—fué la ópera cómica de *Les mousquetaires de la reine, livret* de Mr. Saint—Georges, música de Halevy. En ella debutó la Liottard, actriz apreciable i fina aunque no de primera fuerza.

Esta ópera es reputada la mejor de las de su autor.

Dicen Clement i Larousse: «Después de un coro de introducción de los mosqueteros que vuelven de caza, se destaca el aria de Atenaïs: *Bocage épais, légers zéphirs,* obra maestra de gracia, llena de los perfumes misteriosos de un primer amor. La bonitísima arieta *Parmi les guerriers»* etc. etc.

Esta obra fué estrenada en París en febrero de 1846.

En Buenos Aires, gustó pero no obtuvo los éxitos de *La Favorite.*

La juive, del mismo Halevy, fué la tercera que subió á escena (abril 17, lunes de Pascua).

Es más conocida del público de Buenos Aires con su traducción i título italianos, *l'Ebrea*: (como pasa con *La Favorite*).

Tiene 5 actos, fué estrenada en la Academia Real (Gran Opera) de París, en febrero de 1835: Levaseur, Lafont, la Falcón i la Dorus fueron sus primeros intérpretes; pero quién realmente le dió carácter fué el tenor Duprez.

---

(1) Los libretos de esta ópera,—(anunciaban todos los avisos, como era de práctica),—se vendían en la boletería del teatro i en la librería de Mr. Lucien, Victoria, núm. 49, recoba.

En Buenos Aires, el rol de Raquel estuvo á cargo de la Renonville, que le dió una interpretación que le mereció grandes elogios. Lo único que pudo hallarse digno de censura, fué algo irremediable: el reducido escenario del teatro de la Victoria que no se prestaba á estas óperas aparatosas: baste este dato para formarse idea del inconveniente: la mise-en-scéne de *la Juive*, en Paris, costó á la Opera cómique, 150.000 francos.

La música es grandiosa, inspirada i emocionante. Su argumento, interesante, i gira al rededor de los crímenes inquisitoriales, cometidos contra la libertad de conciencia.

Dicen algunos críticos, tal vez con razón, que ciertos pasajes instrumentales de *la Juive* inspiraron á Meyerbeer en sus *Hugonotes* estrenados un año después, porque se les nota demasiado parecido. Influencia que no es de estrañar ejerciten en los grandes maestros i aun apesar de su inspiración i su ciencia, las bellezas que les llaman fuertemente la atención, en las obras contemporáneas; hai filósofo que ha afirmado que «nadie se sustrae al influjo de la época en que vive.»

En 21 de abril, prodújose otro estreno interesante i de importancia artística, *Les martyrs*, de Donizetti, con el libro original de Scribe i tal como se estrenó en la Academia Real de Música, catorce años antes.

Era una de las óperas estrenadas por la Edelvira en el Argentino, un mes i diez dias antes, i que habia repetido el 3 de ese mes.

I fue estrenada para hacerles competencia, conociendo por la lista del repertorio de los franceses que figuraban ésta entre las anunciadas para la temporada. En esta competencia pudo juzgarse de la importancia relativa de ambas compañías, de su escuela i de su comprensión ar-

tística, i puede asegurarse que eran dignas una de otra i sus partidarios respectivos podían estar legítimamente orgullosos. Como la regla fundamental del historiador es aquel precepto latino que dice *Scribitur ad narrandum, non ad probandum*, este libro, en el presente caso, debe reducirse á hacer constar que en el Victoria se dió la obra de Donizetti, en francés, tres veces, en Abril 21 i 28 i Junio 25, i en el Argentino, en italiano, en Marzo 11 i Abril 3, i Mayo 14 i junio 15 i 25, la última vez en el mismo dia en ambos teatros siendo más concurrido el Argentino.

—El 4 de Mayo, estreno de *Charles VI*, la célebre i popular ópera de Halévy, en 5 actos, que tanta bulla metió en Francia á causa de su carácter patriótico. Los autores del drama-libreto, eran nada menos que Casimiro i Germán Delavigne, por lo que resultó el más bello é interesante i de mejores versos de todos los de las óperas modernas, circunstancia que hacía ganar en importancia á la partitura de Halevy.

Se había estrenado en la Academia Real, el 15 de marzo de 1843.

Es patriótica i mui adversa á la nación inglesa, lo cual constituye un gran inconveniente para ser representada en un país neutral, i menos aún en uno cosmopolita como el nuestro.

Con todo se repitió otras dos veces más en el teatro de la Victoria. Tenía algunos bellos números de música, i una marcha, del cortejo que se traslada á la coronación del príncipe inglés, que es de gran efecto.

La mise-en-scéne de esta ópera era bastante complicada.

—El 11 de mayo un nuevo estreno se realiza, el de

la ópera-cómica *La Sirène*, en 3 actos, de Auber, con libreto de Scribe.

Ambos autores se repiten á los 14 años.

Otro Fra Diavolo, llamado Marco Tempesta con una hermana llamada Zerbina. Esta joven es la sirena, que cantando en las cercanías de los caminos, atrae, como las de la fábula, á los desgraciados caminantes, á quienes los ladrones, capitaneados por su hermano, se encargan de despojar. Marco es en el fondo un distinguido i decente *ladrón*,—¡tantos hai así!—que después de haber llenado su bolsa, casado á su hermana con un oficial de marina i retirádose de los negocios, se vuelve una buena persona, relacionada i respetada.

La música es como la de todas las óperas-cómicas de Auber, fluida, agradable i simpática.

En el segundo acto hai una escena orquestrada (tipo melodramático), en forma descriptiva, que es digna de alabanza. Graciosos números de canto, la completan. Fué mui aplaudida en Buenos Aires i repitióse en mayo 14, 26, junio 4 i octubre 1º.

En la ópera que obtuvo un verdadero triunfo sobre su rival del Argentino, la compañía del Victoria, fué en *Lucie de Lamermoor*, cantada con perfección por la Lucas i acompañada dignamente por Marioz, Halvin, Sardou i Clavel.

Repitióse en 21 de mayo, 1º, 18 i 27 de junio, 25 de julio, á beneficio de la protagonista, que fué mui aplaudida i obsequiada; el 21 de setiembre i el 29 de octubre, día en que terminó la compañía; por lo que fué la ópera que más veces se dió.

En cambio en el Argentino dióse solo dos veces, en julio 19 i setiembre 8.

(La traducción del libro italiano al francés, es debida á los señores Alfonso Royer & G. Waëz; con él se estrenó en París, en el teatro de la Renaissance, en febrero 20 de 1846).

Marioz, en Buenos Aires, obtuvo verdaderos triunfos, cantando con esquisita expresión de ternura la popularísima cavatina de *O bel ange, dont les ailes*, (O bell' alma innamorata). I conquistó para el teatro donde actuaba, á muchos partidarios del de los italianos.

—El 11 de junio hubo otro estreno; el de la ópera cómica en 3 actos, también de Scribe i Auber, titulada *Haydée, ou le Sécret*, con la Lucas de protagonista. Con decorado hecho expresamente (siendo el mejor el del 2º acto), debido al pincel del escenógrafo Mr. Artigue. Esta ópera subió á escena, con toda la esplendidez que era posible en un escenario tan reducido; de este inconveniente había hecho mención un diario bonaerense, con motivo del estreno de *La Juive*, cuyo espectáculo requiere un gran escenario.

En París se creyó al estrenarse la *Haydée* (diciembre de 1847), que era la mejor de Auber en la tercera faz de su carrera artística.

El argumento es interesante i sacado de una novela de Próspero Merimée, traducida del ruso. Un joven almirante de la república de Venecia, llamado Loredan, llega á su patria con una bella esclava griega prisionera, después de una gloriosa campaña marítima, en la que ha conquistado á los turcos la isla de Chipre. Pero su secreto roedor es que á causa de su infame pasión por el juego, ha arruinado fraudulentamente á un amigo llamado Donato, el cual, desesperado, puso fin á sus días. Este deja un hijo de su mismo nombre, pero que se lo ha cambiado

por el de Andrés porque cree no deber usar aquél. Este tiene una prima llamada Rafaela, de quien está enamorado prima que el almirante Loredan adopta como hija, para reparar en parte el mal que hizo á su amigo suicida, i luego se dispone á desposarla. Busca también al hijo de Donato, á quien ha instituido su heredero, por un testamento que lleva siempre sobre sí.

Haydée, por su parte, está enamorada de su señor, pero lo calla.

El Concejo de los Diez ha puesto al almirante un espía llamado Malipieri, el cual no entiende su cometido en otra forma que la de perderlo, con el fin de casarse él con Rafaela i heredar de este modo al almirante.

Una noche, soñando, revela éste su secreto, i muestra su testamento al que en su delirio creee el hijo de Donato; Malipieri es quien lo recoje para servirse de él.

El joven Andrés captura en el mar una galera turca. Se bate con Malipieri. Loredan es nombrado dignatario, i acuerda la mano de su pupila anterior, desposando, por su parte, á Haydée, que resulta ser de sangre real.

Con tales elementos i los que le acuerdan los diversos incidentes que se desprenden del argumento principal, Auber ha hecho una música inspirada i dramática. La escena del sueño de Loredan es de gran riqueza de detalles i mui descriptiva. En el segundo acto, la barcarola cantada por Haydée: *C'est la corvette*, con acompañamiento del coro de marineros, *a bocca chiusa*, ha sido imitado luego por otros compositores: hasta en nuestros días. Puccini tiene su final del 2º acto de *Madama Butterfly*, hecho del mismo modo. Por otra parte, Auber no había

inventado esa forma; era á su vez imitada de los alemanes.

El duo de barítonos, Loredan i Malipieri, es profundamente dramático, *Je sais le débat qui s'agite*, i que á juicio de algunos es el mejor duo que ha escrito el maestro.

El tercer acto, tiene varios bonitos números de canto.

La protagonista de esta ópera, en Buenos Aires, lo fué Mme. Lucas, que estuvo de moda en los últimos días de mayo i mitad de junio, con motivo de sus éxitos en ésta i en *Lucie*: Repitióse *Haydée* tres veces en 15 i 24 de junio i en 8 de octubre.

—El 21 de junio, un estreno desgraciado: *La reine de Chypre*, gran ópera de 5 actos i seis cuadros de Halevy, con libreto de Saint-Georges [1]. De gran espectáculo como *La juive* i *Charles VI*, coros i comparsas de damas, caballeros chipriotos, arzobispo i clérigos de Chipre, la corte del rei de este país, etc, etc.

La obra no gustó tanto cuanto hubieran deseado los directores del teatro de la Victoria

Sin embargo su argumento es interesante i su música mui bella. Un patricio veneciano ha concedido la mano de su hija Catalina al caballero francés Gerardo de Coucy. Pero Mocenigo, del concejo de los Diez, con amenazas de muerte ordena se deshaga aquél para que el matrimonio se realice con el príncipe chipriota, Lusignan. En el segundo acto, Catalina declara á su ex-novio i preferido, que no lo ama, que se aleje, porque de lo contrario peligra en su vida. En el tercer acto, Moce-

(1) Había sido estrenada en la Academia de Música de París, en 1841, por la Stolz i Duprez.

nigo que sabe la llegada de Coucy á la capital del reino, ordena su muerte: lo hace atacar por varios espadachines, pero Gerard se defiende como un bravo i ayudado de pronto por un desconocido, los pone en completa fuga. En el cuarto acto, Catalina es ya reina de Chipre: desembarca con su esposo, el cortejo se forma i las fiestas comienzan. Gerard que ha jurado matar al marido de su amada, llega á cumplir su juramento, pero al acercarse á Lusignan, reconoce en él al que le salvó la vida ayudándolo en su lucha con los espadachines. Lusignan, es de nuevo generoso i le perdona. En el último acto, han pasado varios años, Catalina es madre. El rei de Chipre no sirve bien los intereses de Venecia, i deciden envenenarlo. Gerard conoce el proyecto nefando i acude presuroso á advertir á Catalina el peligro que la amenaza: esta escena es tierna y dramática. Mocenigo es puesto preso, pero los Venecianos atacan la ciudad para librarlo. Lusignan i Gerard pelean juntos. El primero muere en brazos de su esposa, quien para salvar la situación, muestra su hijo á los chipriotas que lo aclaman por rei. Gerard, caballero de Rodas, retorna á ésta.

Hemos dicho que la música es mui bella, pero la ópera se encontró mui larga i poco variada: hai muchas escenas que hacen pesado el camino hacia el desenlace. El bellísimo duo del cuarto acto llega tarde.

Sea de ello lo que fuere, la obra no gustó en Buenos Aires, apesar de sus méritos.

Para remediar el fracaso, apresuráronse los ensayos de *Zampa* de Hérold; entretanto se repitió *Haydèe*, el 24, *Les martyrs* el 25 (el mismo dia que se daba en el Argentino en italiano), *La muette de Portici* el 29, i *La juive* el 2 de julio.

—Entretanto, la compañía de Ida Edelvira, se esforzaba por dar al público las mejores óperas de su repertorio i en la mejor forma. Ya sabemos que en su lucha con la de Olivieri salió triunfante; (ayudada inconscientemente por la francesa); en la que iba á sostener con ésta entraba más el orgullo nacional que necesidades financieras, puesto que había gente para todos: sus *habitués* no la abandonaban por nada; muchos de ellos, ni siquiera se tomaban el trabajo de leer los carteles del teatro de la Victoria. En cuanto al público francés, no podía de ningún modo contar con él. I los hijos del país, no abonados, iban al Victoria tan solo cuando una función excepcional les entusiasmaba, pero no por eso olvidaban á Ida Edelvira.

Era solo amor propio de italianos, luchando en contra del secular enemigo de las óperas de los sucesores de Piccinni; el descendiente de Gluck.

Macbeth, *Luisa Miller*, *I Martiri*, *La Fidanzata*, *la Figlia del Regimento*, *Lucrezia*, sostuvieron las funciones de abono de los meses de Marzo i Abril, excepción hecha del 27 de este último, que fué el beneficio de Bárbara de Ferraratis Tati,—(no confundir con la contralto, Giusepina Bertolini Tati)—i se extrenó la ópera bufa en 2 actos *Chi dura, vince*, de Luis Ricci.

—En 1721, había subido á excena, en Nápoles, una ópera de Antonio Orefici, en el Teatro de los Florentinos, i que tenía por título *Chi la dura, la vince*, algo así como «Pobre porfiado, saca mendrugo», i había obtenido mui buenos éxitos.

En 1837, esto es, ciento diez i seis años después, se estrenaba en Milan la de Luis Ricci, por el estilo de la otra i también mui aplaudida. Fué la última ópera

que compuso su autor; en ella no colaboró su hermano Federico. Se trata, como en todas sus hermanas de una obra bufa, viva, alegre, agradable, de temas fáciles i un argumento apenas tenido en cuenta pero pronto comprendido.

Repitió la compañía del Argentino, una vez más la ópera de Ricci, (en 28 de mayo), i dejó de darla, por falta de éxito. Ya sabemos que el público de Buenos Aires nunca fué amigo de bufonadas: prefirió siempre la ópera seria ó la discretamente cómica.

Los meses de mayo i junio, sostuvieron en el cartel las siguientes óperas: *Macbeth*, *Ernani*, *Beatrice*, *Il bravo* (extreno de mayo 12), *I Martiri*, *Luisa Miller*, *Linda* por la Ghioni (una sola vez, mayo 24), *Roberto Devereux*, (extreno de mayo 26), *Don Bucéfalo*, (íd, junio 17), *La fidanzata corsa* i alguna otra; se dieron 26 funciones, de las cuales quince, el mismo día que el Victoria.

La compañía francesa había dado en los mismos dos meses, 19 funciones; con esto queda justificada aquella opinión que, en la época, tenían de Pestalardo, que era mejor administrador i entendía más su negocio, que ninguno de los empresarios que se le ponían al frente, i por esto los derrotaba siempre: 26 funciones mientras su enemigo daba 19.

En cuanto á los extrenos de la compañía italiana diremos que *Il bravo di Venezia*, es una ópera en 3 actos, de Mercadante, estrenada en la Scala, en 1839, bastante simpática i agradable. Se repitió en el Victoria seis veces, con mucho apluso.

Roberto Devereux, (1) *conde d'Essex*, tiene en el pri-

(1) Se ha hablado de esta ópera, anteriormente, (cap. XIII). Hubo de cantar Mugnay, un aria de ella, como se ha dicho.

mer acto dos bellos duos donizetianos, en que tenor i dama se hacen aplaudir siempre. En el tercero, dos cavatinas, que los parciales clasifican de deliciosas; la del final es realmente bella: Elisabet al saber la muerte de su amado, canta: ***Bagnato il sen di lagrime***, donde las primas donnas despliegan sus talentos dramáticos i las bellezas de la voz.

Don Bucéfalo, es una ópera bufa del maestro Cagnoni, en 3 actos (1). Sus personajes son: Rosa, viuda de Corleno, Don Bucéfalo, maestro de música, Don Marcos, viejo gotoso i rico; el conde Belproto, amante de Rosa.—Fueron desempeñados por la Edelvira, Guglielmini, José Bruscoli, Tati i Dordoni.

Esta ópera, poco conocida hoi día i célebre en su tiempo en los teatros italianos, trata de un músico maniático,—loco por la música!—que contrata en plena calle una docena de cantores ambulantes que ve pasar desde los balcones de un hotel, i los hace coristas de ópera; á una joven Rosa, novia del conde Belproto, (joven calavera), i preferida de un viejo Marcos Bomba, que se muere por ella, la convierte en prima donna. Rosa es casada con un joven militar, (que la espia, disfrazado), pero para medrar con sus dos adoradores se hace pasar por viuda. Don Bucéfalo le enseña una ópera que ha compuesto, i que toca en el clave, desmayándose de placer al escuchársela él mismo. Cuando ya está por representarse, llega el militar i deshace todo el castillo de esperanzas i vanaglorias, llevándose furioso á su mujer.

---

(1) Representada primeramente en el Teatro dil Re, en 1847, luego en el Carcano, de Milán, dos años después. En Paris no se conoció hasta 1865, esto es, once años después que en Buenos Aires.

Es, en rigor, una caricatura de varias óperas célebres, *El maestro de capilla*, de Paër, *El Fanático por la música*, (dada en Buenos Aires en 1813), i *Prova d'una ópera seria*. La partitura de Cagnoni es burlesca i alegre, pero mui parecida á todo lo de la escuela napolitana i no superior, por cierto, á los modelos del género.

Durante el mes de Julio, continuaron los triunfos de Ida Edelvira i los suyos, con ciertas noches de llenos asombrosos. Puede decirse que á mediados de 1854 todo Buenos Aires cantaba los principales pasajes de las óperas más en voga i según los gustos de cada cual. Las sociedades filarmónicas compartían los éxitos de ambos, teatros de ópera: la música prosperaba cada día más.

En este mes, la compañía francesa tuvo un momento de gran apogeo, i si en algo fué derrotada por la de Pestalardo, lo fué en el mayor éxito que obtuvo *la Regina di Cypro*, de Pacini, sobre la de Halevy, pero en este caso quien triunfó fué Pacini. Además, después del fracaso de la de Halevy, habían tenido éxito en otras piezas, como ya veremos.

En cuanto á la *Regina di Cypro*, (1) la sostuvieron en los carteles del Argentino más de lo que hubiese sido menester, aprovechando el final de temporada, principio de la nueva i varias funciones extraordinarias que con toda habilidad se intercalaron. La destreza del empresario contribuyó tal vez tanto como la de los artistas al éxito de esta ópera mui inferior á otras que se repitieron menos.

Se dió en julio 26, 28 i 30; este último correspondía á la 20ª función de abono. En agosto 9, (3ª función de

(1) En tres actos, estrenada en Turín, en 1846.

nueva temporada), la 4ª de *Regina di Cypro;* repitióse en 15 i 30 del mismo mes.

Los franceses repitieron la de Halevy el 13 de agosto, para que el mismo público pudiera juzgar de la ninguna superioridad de la italiana sobre la francesa. El público juzgó ó no juzgó; pero siguió yendo á ambos teatros, deseoso de escuchar música i canto.

CAPÍTULO XVIII

«ZAMPA», «ROBERTO EL DIABLO» I OTRAS ÓPERAS FRANCESAS
UNA ÓPERA NACIONAL

Se dijo en el capítulo anterior que después del fracaso de *Reine de Chipre,* los franceses apresuraron los ensayos de *Zampa*: dieron antes cuatro funciones, i el 4 de julio estrenaban la célebre ópera de Hérold de la que con tanta razón se muestran orgullosos en Francia. Es la digna compañera de *Pré aux clercs,* i una de las obras clásicas de la escuela francesa de música de ópera.

La obertura sinfónica de esta obra, es brillante i bella i puede figurar en primera fila entre las mejores sinfonías de introducción de las óperas del mundo entero. Está compuesta con motivos varios entresacados de la misma i tratados en forma de síntesis de ella. A este respecto hai dos teorías: la que exige á la obertura un carácter generalizado, i la que le pide un resumen de situaciones principales, por medio de sus temas más importantes. La obertura debe dar idea de lo que es la

parte fundamental del drama: con ambas teorias, han procurado los maestros conseguirlo.

Boieldieu fué el primero que hizo sus oberturas con *muestras* anticipadas de los diversos motivos á tratarse Siguiéronlo en la teoría, Hérold, Auber, Bizet i otros: cada una de esas muestras, era, simbólicamente considerado, un pasaje del drama.

El argumento de *Zampa* es de Melesville, autor del libreto. Trátase de un corsario malvado, escapado de la horca más de media docena de veces, pero que la justicia no desiste de su empeño de aprehender. Zampa, pertenece á una noble familia á quien debe servicios el Estado: es conde de Montesa. Tiene un hermano Alfonso, mucho más joven que él, i que no lo ha conocido, por lo que ignora los estrechos lazos que lo unen á tan terrible bandolero.

Alfonso, es oficial del virrei i está á punto de casarse con Camila Lugano, hija de un comerciante rico. El castillo está de fiesta i lleno de invitados. En la galería donde pasa esta escena, hai una bella estátua de mármol, que es imájen de Alicia Manfredi, infeliz criatura, muerta de amor, porque un seductor audaz la abandonó sin cumplirle sus promesas.

Llegan muchos invitados á las puertas del castillo: Alfonso sale á recibirlos i no regresa. Preséntase el bandolero Zampa i guapos á sus órdenes, que resultan ser los que llamaban. Zampa dá á Camila una carta de su padre, por la cual éste le explica que siendo cautivo del corsario, debe ella concederle cuanto le pida, pues tal ha sido el precio que el bandido ha exigido por su rescate. Camila al saber aquello, huye despavorida i se encierra—(indudablemente)—en sus habitaciones. Todo el mundo

la imita, en lo de huir i el castillo queda en poder de Zampa i los suyos, los que se entregan á la más furiosa orgía. Pero la presencia de la estátua, les agua la fiesta: los corsarios son superstíciosos, i al saber por Daniel, uno de ellos, que ese mármol representa á Alicia, la engañada por su gefe, quieren irse.

Zampa se burla de sus terrores i de la efigie que los provoca, i para probarles que el asunto no vale la pena de intranquizarlos, sácase un anillo i lo coloca en el dedo de piedra, ofreciéndole sarcásticamente serle fiel esposo durante esa noche. Pero ¡oh sorpresa! la estátua lleva su mano al pecho i oprime allí el anillo que ha recibido. Los piratas caen de rodillas, aterrorizados en extremo, i su gefe hace esfuerzos inútiles para levantar su moral.

La balada que canta Camila al principio de este acto, con la leyenda de Alicia, termina con el tema principal del andantino de la orbertura, que forma el estribillo, «D' un pareil malefice, Sainte Alice, preservez-nous», etc. etc. Tiene tres estrofas i en cada una de ellas el tema tratado diversamente; el más patético es el último.

El terzetino i el cuarteto que siguen, son dos bellos trozos, pero sobre todo el último de un tema *andante*, en *mi* natural mayor, de una distinción única, i cuyo valor musical mui remarcable, tanto por sus variadas modulaciones cuanto por su tratamiento i desarrollo contrapuntístico.

El segundo acto, abre con un coro interno de mujeres, bellísimo i característico, á 3/8 en andante religioso. I le sigue la ponderada aria de Zampa, que Soffredini, en la introducción biográfica de la partitura de casa Ricordi, la llama *«un vero emporio di creazione e di genio»*, i dice verdad.

El coro de mujeres es invocación á la *madona*. La escena, á orilla del mar. Después del aria de Zampa triunfante, sucede un dueto de Daniel i Rita. Esta es sirvienta de Camila; su marido, un pescador, la abandonó años han, para seguir al corsario; i hé ahí que se encuentran: Daniel es el ex marido i pescador. La escena es cómica i agradable; ella jura que no lo ha olvidado un instante, que le ha sido fiel durante diez años, pero se presenta de pronto Dándolo i hecha la cosa á perder, avisando á ésta que todo está pronto para su matrimonio. Daniel se pone furioso por el engaño de la ingrata.

Camila luego tiene una entrevista con Alfonso, que se les ha escapado á los piratas. Por ella sabe que el virrei ha perdonado al corsario Zampa, conde de Monteza: obligándolo á expiar sus crímines sirviendo como oficial en la marina del Estado. Alfonso rompe su espada i váse contristado, mientras su hermano i Camila se dirigen á la iglesia á celebrar su matrimonio. Pero de pronto aparece la estátua de Alicia, se apodera de su prometido i, con su presencia, pone en fuga á todos los invitados.

El último acto lo abre un andante de belleza que envidiaría cualquier maestro de nuestros días i una barcarola,—que luego canta Alfonso,—mui bien modulada. Camila, á su vez, acompaña á aquél, lamentándose de su propia suerte. Luego una serenata que canta el coro, deseando felicidad á los esposos. En seguida Alfonso aparece i procura raptar á su amada, pero Zampa lo hace aprehender por sus hombres. Por último, éste va á exigir de su esposa los derechos que sobre ella le ha dado el matrimonio, cuando aparece por tercera vez la estátua, lo abraza i ambos se hunden. En tanto el coro invoca á Santa Alicia, con el tema del andantino de obertura i ya conocido:

«Ah! soyez-nous propice, Sainte Alice, veillez sur nous», etc.

El escenario del teatro de la Victoria, se prestaba poco para la representación de la obra de Hérold; en cambio todo el recinto parecía costruído expresamente para obras de este género, de instrumentación delicada i fina, poco bullanguera, i por el estilo—en sus delicadezas,—de la que luego hizo Bizet para su *Carmen* famosa.

Esto es una de tantas cosas que ignoran los empresarios, el público i tal vez los mismos directores de compañías líricas: todos los artistas no sirven para todas las óperas; las mismas orquestas no cuadran para todos los autores; todas las salas de teatro no se prestan á todas las instrumentaciones. Es evidente que el *Orfeo* de Gluck no debe darse por la misma compañía, la misma orquesta i en el mismo teatro que la *Germania* de Franchetti. En la Opera de Buenos Aires,—¡i esto que parece que deberían saber allí más que en ninguna parte! —dan con la misma orquesta, colocada de la misma manera, la *Linda de Chamounix* que la *Walkyria* ó el *Tristan é Isolda.*

El mismo error, cometió la compañía francesa de 1854: despues de repetir dos veces la *Zampa,* en julio 4 i 8 una *Haydée* intercalada, (julio 6), puso en escena el *Robert le diable*, primera música de Meyerbeer que se conoció en el país [1] i no aumentó un solo instrumento en la orquesta, ni les dió otra colocación el director de ella.

(1) *Zampa,* de Hérold, se estrenó en París, en mayo de 1831, en la Opera-Comique. *Robert le Diable,* libro de Scribe i Delavigne, en 5 actos, se estrenó también en París, el 21 de noviembre del mismo año, en la Academia Real de música (la Gran Opera). Crearon sus roles, Levasseur i Adolfo Nourrit.

Una separación concienzuda, como en París, si esto fuera posible, debía establecer, para cada teatro, según su capacidad i su acústica, su orquesta i sus cantantes, la clase de óperas á darse, en las diversas temporadas. Para esto se impone, indudablemente, la subvención del gobierno, pero esta subvención podrían costearla, en parte, los teatros *de comercio* donde se gana dinero, exhibiendo tonteras i groserías.

Robert le diable, fué una ópera celebérrima en su tiempo, en París. Bien pronto corrió la voz de la fama á todas partes del mundo i su celebridad se hizo universal. Contribuyó á hacerlo, la traducción italiana con que se dió en los teatros de la peninsula.

Lo mucho que se ha escrito sobre ella, evita el hacerlo aquí. Unicamente se debe añadir que en su desempeño, en el Victoria, lucieron Mlles. Lucas en su rol de Isabel i la Renonville en el de Alicia; Marioz i Sardou en los roles masculinos. Decoraciones nuevas de Seronetti; gran cuerpo de baile de género francés.

Roberto fué el *clou* de la temporada. No quedó aficionado en Buenos Aires, que no lo viera representar siquiera una vez. I se popularizaba cada vez más, debido á sus naturales bellezas, á lo raro i nuevo de su música i tal vez más que nada, á ciertos bailables i escenas infernales del acto correspondiente.

Se dió ocho veces hasta el 29 de octubre que terminó la compañía, esto es en tres meses i medio. Con excepción del *Guilhame Tell*, que se estrenó más adelante, fué la obra de «más cartel» del teatro de la Victoria, en 1854.

———

El 14 de julio, cinco días despues del estreno del *Robert*, i como 15ª i última función de la segunda temporada, se representó una «escena lírica, dedicada á los hijos de este heróico pueblo de Buenos Aires», titulada *El 14 de julio*, letra del conde Ludovic d'Horbourg, mayor de artillería del cuartel del Parque, con música del profesor Prosper Fleuriet. Con coro de guardias nacionales porteños.

Por el título i por tratarse de una compañía lírica francesa, lo mismo que por la fecha memorable en que se daba, podría suponerse que se tratara de una pieza patriótica, inspirada en ella; pero no era así, sin embargo: no se trataba del *14 juillet:* conmemoraba el 14 de julio porteño, el triunfo de las armas *de Buenos Aires* sobre las de Urquiza i Lagos. *¡O tempora, o mores!*

Por otra parte, he aquí la obra:

PERSONAGES	ARTISTAS
Don Luis, jeune officier.	Mr. Marioz
Don Carlos, colonel.................	Mr. Sardou
La Liberté.	Mlle. Rénonville
La Paix....	Mlle. Lucas
Un jeune-homme......	Mr. Charles
Un homme......	Mr. Sotto

CŒUR

Vue de la Place de la Victoire, á Buenos Aires.

(*Groupes de citoyens, révétus de leurs habits de fête, bourgeois*, etc. etc.)

Au léver du rideau, ou entend le cannon.

CŒUR

Le cannon retentit....
C'est la paix qu'on annonce.
La paix! Dieu! quel bonheur!
La paix, la Liberté!

UN HOMME

Le ciel en ce beau jour,
Mes amis, se prononce,
Et notre pavillon de tous est respecté.

UN JEUNE-HOMME

Dites, qu'avous nous fait pour dévenir esclaves?

SCENE II

Les memes, et DON CARLOS qui entre.

L'HOMME

Tenez, c'est le héros qui brisa vos entraves;
Enfants, écoutez-le; Don Carlos vous féra
Le récit de nos maux.

DON CARLOS

J'y suis pret, me voilá.
Un jour, Colomb jette aux pieds d'une Reine,
comme un bijoux, tout un monde nouveau,
Fils du Soleil, l'Espagne c'est la souveraine,
Inclinez-vous, sous son noble drapeau,
élancez-vous, légéres caravelles.
et sur ces bords ammenez vos guerriers,
La gloire est lá; de palmes immortelles
vont couronner le front des chevaliers.

Quatre-cents ans, toujours humble et docile
notre Amerique prodigue son or;
tous les produits de sa terre fertile,
et l'espagnol lui repetait: encore!
On s'est lassé; le cri d'indépendance
a rétentit aux bords de la Plata.
La Liberté nous apporta sa lance
que décorait la flamme que voilá.

LE JEUNE-HOMME

La Liberté parut á ses yeux.

DON CARLOS

Tiens, regarde.

SCENE III

(Les memes—LA LIBERTÉ qu'entre)

CŒUR

Oh céleste faveur!

LA LIBERTÉ

Je te prend sous ma garde,
Peuple qui reléva mon autel abattu;
salut á toi, salut; je benni ta vertu.
Je suis la Reine des batailles
c'est moi qui preside aux combats.
Mon nom renverse les murailles
les peuples volent sur mes pas,
mon drapeau fait le tour du monde
et toujours la fraternité
me tend la main si je succombe;
Enfant, je suis la Liberté,

CŒUR

Les peuples volent sur mes pas } *Bis*
Enfants, vive la Liberté. }

(Le cœur rédit les 4 derniers vers).

Plus de tyrans pour la patrie,
Noble argentin, sur tes remparts
Plante ma banniere chérie
Sur elle fixe les regards,
Voici la Paix; pour toi commence
Un ére de prosperité.
Avec la paix vient l'Abondance
Compagne de la Liberté.

(Le Cœur voit entrer la Paix et rédit).

Voici la Paix; pour nous commence
Un ére etc. etc.

SCENE IV

(Les memes—LA PAIX qu'entre)

COEUR

C'est la Paix, qui vers nous s'avance
Tout s'embellit par sa presence
Qu'elle est noble, qu'elle a d'attraits!
Vive la Paix!.... Vive la Paix!....

LA PAIX

Je suis la Vierge qui console,
Vierge d'esperance et d'amour,
De la Paix je suis le symbole
Pour moi quel bonheur en un jour
Vous avez tous fait pour ma gloire.
Enfants, je reste parmi vous.
Dieu vous a donne la victoire
Vennez, fléchisson les genoux
Et le coeur tout rempli de foi
Argentins, dites avec moi:
Vierge Marie,
sur la Patrie
veillez toujours;
de cette terre
soyez la mére
vierge d'amour.
Le coeur repete: Vierge Marie, etc. etc.

COEUR

Si l'ennemi....

LA PAIX

Pouvez-vous craindre?

COEUR

Oh si la guerre revennait
Dans ses bras de fer nous éteindre.

DON LUIS

Amis, Dieu pour nous combattrait
Rasurez-vous, ma voix dirait:
(Prenant un drapeau).
Citoyens, qui resemble la gloire
Sous l'étendart aux celestes couleurs
Accourez tous aujourd'hui la victoire
Doit du pays guider les defenseurs.
Tirons la gloire á la pointe acerée
Levons la lance; á chéval, mes amis.
Et répetons. marchant aux ennemis,
A toi, patrie,
á toi la vie
de ses enfants.
Liberté sainte
dans cette enceinte
Réveille-toi:—guerre aux Tirans!
(Le cœur rèpete: A toi, Patrie, etc).

DON LUIS

Et mainte nant, les argentins qu'on rédise
le serment du drapeau
ou mort ou Liberté, voilá notre dévise
conservez-la jusqu'au tombeax!
Les mesmes avec le CŒUR
Descends des cieux; tout un peuple t'apelle
Liberté sainte, écoute nous accents,
Reste avec nous, reste, Reine immortelle
Pour te sauver, périront tes enfants!

Aquí se producía la apoteosis i el Final.

La música de esta ópera en un acto debe haber desaparecido; todo lo que se sabe hoi día, es que fué mui aplaudida i respondíó en un todo al propósito que

se habían propuesto los autores, entusiasmar al público i retemplar la fibra patriótica de los porteños politiqueros.

El conde d'Horbourg, en su carácter de oficial superior de artillería, tenía por qué estar enterado de aquellos asuntos i había podido pulsar, fuera del teatro, esa opinión bullanguera de las masas populares que fomentan los caudillos i de la que vive la prensa. (1)

Fueron llamados á escena más de una docena de veces sus autores, conjuntamente con los artistas; de los primeros, solo se presentó Fleuriet;—d'Horbourg, se retiró del teatro al producirse las aclamaciones. Pero al día siguiente agradeció por los diarios las atenciones del público para con él.

Completaron la función del 14 de julio, la ópera-cómica, en un acto, *La trompeta del Príncipe,* (libreto de Melesville i música de Bazin (2), i *Las bodas de Juanita,* ópera cómica de Víctor Massé (3). Ambas mui en voga en Francia, i exornadas de música gentil i agradable.

Las funciones continuaron con grandes éxitos, acrecentados día por día. El 15 de agosto, con motivo de la representación de *La Muette de Portici,* que no se daba desde el seis de Mayo, hubo un lleno tan asombroso, que debió suspenderse la venta de entradas. La afición por la música aumentaba. Dos sociedades filarmónicas contribuían con sus conciertos periódicos á mantener en auge tan importantísimo arte. En las casas particulares

(1) El mayor d'Horbourg murió en noviembre del 56, en la frontera del sud, donde prestaba sus servicios en calidad de ingeniero militar.

(2) Se había estrenado en París, ocho años antes.

(3) Estrenada en Paris, año i medio antes.

se hacía música i canto. Era la repetición de la edad de oro del arte, cual se produjo, según se ha dicho, en 1832, i el gusto por la ópera, cual se reveló treinta años antes en el Coliseo.

En agosto 20 i 24, repitiéronse *Zampa i Robert le diable*. Tres días después, estreno del drama lírico en 3 actos, de Maillart, con libro de Dennery & Cormon, titulado *Gastibelza ó el loco de Toledo* (1).

Sus personajes eran, Gastibelza, cazador;—Conde de Saldaña, Rei de España, don Alvaro, Mateo, (molinero);—Perez, sirviente de... doña Sabina;—Paquita, posadera;—coro de cazadores, aldeanos, caballeros, soldados i pajes.

Gastibelza, ama á doña Sabina, cuyo padre, acusado de haber muerto al hijo del rei es condenado á morir.

El conde Saldaña da una fiesta al rei, á la cual asiste Gastibelza. Doña Sabina penetra al palacio en busca de las pruebas de la inocencia de su padre. Gastibelza al verla i encontrar en su poder un anillo del conde, la cree culpable i se enloquece: para vengarse de ella arrebátale los papeles i huye al bosque. El cazador loco es perseguido inútilmente.

Solo en el momento en que el padre de doña Sabina va á ser ejecutado, los papeles son habidos i se arregla la situación convenientemente.

La música de Maillart es agradable i bella. Un trio del primer acto es, segun Clement i Larousse, una imi-

---

(1) Estrenada en Paris. en la Opera Nacional, el 15 de noviembre de 1847. Se dice que una canción de Mompou:

Le vent qui souffle á travers la montagne
Me rendra fou

ha inspirado el argumento de esta ópera.

tación del duo del ***Honnete homme*** del ***Robert le diable***, pero «encierra frases de un acento dramático excelente.»

Gastibelza se repitió dos veces en el teatro de la Victoria.

CAPÍTULO XIX

LA COMPAÑIA FRANCESA, EN SETIEMBRE I OCTUBRE DE 1854. TÉRMINO DE SUS FUNCIONES

El 28 de marzo de ese año de 1854, había dado la compañía del Victoria, una función de miscelánea, con un vaudeville al final: entre los actos sueltos que se representaron, figuró el 2º de *Guilhaume Tell*. Desde entonces, cinco meses se pasaron, sin que tan importante título apareciera en el cartel.

Tres días despues de estrenada *Gastibelza*, se estrenó la célebre ópera de Rossini, que según el dicho de Fetis, manifestaba «un hombre nuevo dentro del hombre anterior, demostrando con esto que es ridículo querer medir el alcance del genio.»

Ni la escuela italiana ni la francesa, á las que pertenece por igual, han producido en el siglo XIX obra más grandiosa. Fué la última de Rossini. ¡Qué espléndida coronación del edificio de su talento creador!

Hai ciertas obras que no se discuten, porque hacerlo sería dar una prueba de ignorancia ó tontería: en las alturas del genio, solo á las águilas, á los cóndores, á los de poderosas alas, les está permitido disputarse; los que de

abajo miramos, no podemos hacer otra cosa que admirarlos. Berlioz, Schumann, Gounod, Wagner,... pueden tratar esos asuntos; los demás, aceptarlos. Es el talento de oir, que desgraciadamente no todos poseen.

Por lo demás, se ha escrito demasiado sobre ella, dentro i fuera del país, por críticos i croniqueros, de modo que añadir algo más, podria resultar redundancia.

La obertura del *Guilhaume Tell*, es majestuosa, i en ella está expresado el carácter general del drama. Algún crítico dice que los trozos de toda la obra, son ya agrestes, ya guerreros, ora graciosos ó apasionados, ora sombríos ó dolorosos, patrióticos, triunfantes, brillantes. El amor, en esta partitura, no es violento, mórbido, voluptuoso; es noble, fino, delicado; mas del gusto francés que del italiano: algo también del alemán que dice *ich liebe die*, como quien reza.

La ópera de Rossini, fué escrita para París, con libreto de H. Bis & Jouy, i fue representada por vez primera en la Academia Real de música, en 3 de Agosto de 1829.

Sus primeros intérpretes fueron Adolfo Nourrit, en el rol de Arnoldo, i Dabadie en el de Guillermo; la Dabadie i la Damoreau, en los de Jemmy i Matilde.

En Buenos Aires, cantaron los mismos papeles, veinticinco años despues, Marioz i Sardou, la Prosper i la Renonville.

El éxito fué grande: excepción hecha de la parte que respecta al escenario poco espacioso, la obra fué bien presentada. Prueba de ello, mejor que ninguna otra, la cantidad de representaciones sucesivas, que no eran mui comunes en aquella época: dióse en agosto 30, setiembre 3, 8, 11, 24, 28, octubre 4 i 22.

Como la lucha en que estaban empeñados ambos teatros, no podía cesar, los franceses pusieron en escena inmediatamente después de los dos primeros éxitos del *Guilhaume Tell*, la ópera cómica en 2 actos, *Galathée*, de Victor Massé, (completando la función con actos varios), el 5 de setiembre.

Esa ópera era mui nueva: habia sido estrenada en Paris, en la Opera Cómica, en abril de 1852. Su libro es de J. Barbier i M. Carré.

Pigmalion, el artista excelso, ha terminado la estatua de Galatea, de la que está enamorado. Va á salir i encarga á su criado Ganimedes que la cuide, sin permitir que ojos humanos la contemplen. Ganimedes es un perdido; llega Midas, le ofrece unos centavos i consigue con esto ver la belleza que oculta su creador. Llega este i furioso la emprende contra ambos profanos. Queda solo i comienza á exaltarse i á pedir á Venus que dé vida á aquel mármol al cual adora.

O Venus, que ma voix tremblante
Monte jusq' à toi!
La lumière pour elle, et le bonheur pour moi!
....
O ciel! que vois-je!... est-ce un prodige!
etc.

Total, que Galatea se convierte en mujer de carne i hueso, pero de ahí en adelante todo se echa á perder: prefiere á Ganimedes, el imbécil, acepta los galanteos del viejo Midas, se emborracha, etc. Hasta que al fin, desesperado el triste Pigmalion, pide á Venus que la vuelva á su primitivo estado. I se la vende á Midas, i procura olvidar sus deplorables amores.

Pasando por alto las muchas bellezas i muchas fealdades de este libreto, puede afirmarse que la música de Victor Massé es bella i mucho agradó siempre á los diversos públicos ante quienes se representó esta ópera. Los *couplets* de Ganímedes en el primer acto i el brindis de Galatea «*Ah, verse encore!*» son los que más gustaron.

En Buenos Aires no pudo repetirse sino una sola vez, el 10 de septiembre, en que se dió completa i en union con *Gaztibelza.*

Después, no hubo extreno hasta el 7 de octubre. Fué éste, el de *Williams Shakespeare ó el sueño de una noche de verano,* ópera en 3 actos de Ambr. Thomas.

Su reparto, el siguiente:

Will. Shakespeare..................	Marioz.
John Falstaff, guardia del Park Royal de Richmond................	Sardou.
Lord Latimer........................	Halvin.
Geremy..........................	Clavel.
Elisabeth, reina de Inglaterra........	Mlle. Lucas.
Olivia, dama de honor de la reina...	» Step. Renonville.

Decían los anuncios del día de este estreno:

«Se terminará la función con el acto tan aplaudido de los diablos de la ópera *Roberto* del gran *Meyerbeer.* A las 8».

Le songe d'une nuit d'été, de Thomas, tenía entonces, cuatro años de estrenada en París, en la Opera Comique.

El libro es de Rosier i Leuven.

Por más que la compañía del teatro de la Victoria puso todo empeño en su representación, la obra no gustó, á pesar de sus dispersas bellezas. Suscitó, además, vivas

controversias i animados comentarios, á los que no fueron ajenos los partidarios de Pestalardo i aun sus mismos artistas, que en su mayor parte asistieron al estreno, pues esa noche no trabajaban en el Argentino.

El diario *El Nacional*, la atacó, aunque tal vez demasiado rudamente; tratábala de «*pobre cosa*»; al libreto lo condenaba por malo, en lo cual anduvo, por cierto, mui acertado. I haciendo erudición al respecto, refería el aludido diario, como Shakespeare, de simple pastor había pasado á «la humilde condición de carnicero», luego á la de actor i de ésta llegó á compositor de piezas teatrales, consiguiendo su talento provocar la curiosidad de la reina de Inglaterra, quien le pidió una composición; Shakespeare, solícito, le escribió i dedicó su *The Merry Wives of Windsor*; que agradó muchísimo.

Por otra parte, el argumento de *Le songe d'une nuit*, etc., es el siguiente:

La reina Isabel i su dama de honor Olivia, aparecen en el primer acto, extraviadas (!) cierta tarde en un bosque i perseguidas por groseros marineros; no se les ocurre cosa mejor que refugiarse en una taberna, donde Shakespeare se emborracha vilmente, en compañía de varios perdularios. La reina, enmascarada, no desperdicia la ocasión i se pone á sermonear al poeta, pero éste no le hace maldito el caso i continúa bebiendo hasta caerse bajo de la mesa. Isabel lo hace recoger con sir John Falstaff i transportar á palacio, donde piensa obtener lo que no pudo en la taberna.

Dormido lo llevan. I despierta Williams en plena noche de luna, al borde de lagos cristalinos, entre poéticos árboles, perfumadas yerbas, flores, sombras i murmurios. Escucha suaves melodías, i ve de pronto una mu-

jer divina aproximársele, aconsejarlo, reprenderlo por su mala conducta. Todo lo promete Williams porque se enamora de ella. En este instante difícil, Olivia reemplaza á su señora i reina.

Williams confunde á una con otra,—tal vez no está aun bien despejado de los nublados de la bebida—declarándole todo el amor que por ella siente, haciéndole otras mil inequívocas demostraciones de fervor erótico.

Pero he ahí que un caballero Latimer, amante de Olivia, presencia tales cosas i no conforme con ellas sale á la palestra i pide explicaciones, pero recibe estocadas.

Williams, arrepentido ó temeroso, después de esta hazaña, se tira de cabeza al lago; pero lo sacan, porque falta el último acto.

De nuevo despierta, aunque esta vez en su domicilio.

La reina ha ordenado á sir Falstaff i demás personajes de su servidumbre que intervinieron en los sucesos anteriores, que los olviden por completo, si es que no quieren exponerse á serios disgustos. Luego hace ir á Shakespeare á su palacio.

Acude éste lleno de pasión; créese amado por la reina, pero al dárselo á entender así, ella lo trata de iluso i visionario. Que los sucesos de la noche pasada, sean el sueño de una noche de verano, para todo el mundo, tal es la voluntad real.

La música de Ambrosio Thomas, es bella en muchos pasajes, pero algunas veces impropia. Los números más aplaudidos siempre del grueso público i más del gusto general, son los *couplets* de Falstaff i desfile de pinches; el trio de la escena de la persecución «*où courez-vous mes belles*» i los *couplets* del sueño, cantados por la

Reina en el último acto, acompañados de violines *pizzicatti* i flauta: estos últimos, de belleza indiscutible.

Es de gran efecto, un coro de guardabosques, con que empieza el segundo acto. La escena de la aparición nocturna, es de una delicadeza i poesía mui ajustada á la situación, i puede mui bien considerarse como digna hermana de las encantadoras bellezas de la inmortal *Mignon*.

La crítica bonaerense no anduvo del todo desacertada en sus juicios. Como al lado de las mencionadas bellezas, figuraban escenas de mal gusto, i el conjunto del drama era casi un absurdo, la ópera entera cayó. Al día siguiente no había dos opiniones en Buenos Aires: se decidió que era fracaso.

En valde el empresario tentó un acto reaccionario, provocando una controversia pública, publicando juicios favorables de críticos europeos, más ó menos autorizados: todo lo que consiguió fué que se repitiera dos veces más, en octubre 15 i 26.

El 8 de octubre dióse *Haydée.*

El 19, *Zampa.*

El 22, *Guilhaume Tell.*

El 26, *Sueño de una noche de verano.*

El 29, *Lucie de Lamermoor*, última función de la compañía francesa.

Los artistas habían terminado sus contratos i resolvieron volverse á Europa. No había aún terminado el abono, pero la empresa debió devolver el dinero al público, por las funciones que aun faltaban; ese mes de octubre había sido poco brillante desde el día del estreno del *Sueño de una noche.*

Permanecieron en Buenos Aires, solamente la Lu-

cas, Halvin i Sotto; i con estos elementos se dió el 5 de noviembre un concierto i miscelánea á beneficio de los coros.

En lo que había indiscutiblemente una gran superioridad de teatro á teatro era en materia de arte-de-empresa: Pestalardo era entendidísimo, i su «administración» hacía la mitad de los éxitos. Había conseguido mejor público, más amigos, toda la crítica i la crónica, i con estos elementos de su parte, cualquier empresario debe forzosamente triunfar. La empresa francesa no supo conseguir ni amigos, ni periodistas, i por tanto *exclusivamente* sus carteles atraían al público; i una vez producida la función, los directores de la opinión se manejaban completamente desvinculados, i posiblemente adversos: «el Argentino los tiraba más», según el vocablo usual; simpatizaban más con todo lo del teatro rival.

El teatro necesita opinión: esa atmósfera favorable que se forma cuando los empresarios saben provocarla. Desdichados aquellos que provocan la contraria!

CAPÍTULO XX

LOS ESTRENOS DEL ARGENTINO Á FINES DEL 54.—«EL TROVADOR»

Como importancia artística, fué indudablemente superior la que ofrecieron los estrenos del teatro de la Victoria, á la de los italianos; *Favorite*, *La Juive*, *Zampa*, *Robert le diable*, *Guilhaume Tell*, eran obras de primera línea en la clasificación artística i ante las cuales, la

compañía de Pestalardo, no había podido oponer sino piezas consideradas mui por debajo de éstas en la clasificación no sólo de entonces sino de hoi día. En cuanto al canto, ni una ni otra compañía pudieron declararse vencedoras: Guglielmini no era mejor ni peor que Marioz; ni la Edelvira que la Lucas, i esto pudo verse en *Lucía* i alguna otra de este carácter. En cuanto á barítonos, sabe todo el mundo que los franceses los han contado siempre mui buenos, como si se prestaran más las condiciones climatéricas del país para producir dichas voces: es sabido que hai climas especiales que ejercitan determinada influencia en este sentido: Nápoles produjo i producirá siempre abundancia de tenores, de buenos tenores.

—Durante el mes de septiembre, la compañía de Pestalardo estrenó la *Saffo, La Regina di Cipro* de Pacini. De ésta ya se ha hablado.

En cuanto á la primera, se trata de una ópera en 4 actos, de gusto i corte italiano, i que contaba más de doce años de estrenada. De música agradable, aunque no del todo original, obtuvo un regular éxito en Buenos Aires, repitiéndose en septiembre 15, (estreno), septiembre 17 y 29, i octubre 18: total cuatro veces.

En el libreto de esta ópera, se ha alterado la versión histórica corriente i la fábula más aceptada, ya que fábula é historia se tocan á confundirse cuando pasan más atrás de los horizontes conocidos. Phaon es amado de Safo. El gran sacerdote Alcandro, celoso de ese amor, consigue que Phaon sea infiel i se una á otra. Safo vengativa, llega en el momento de celebrarse el himeneo i furiosa destruye el altar en que se celebra. Por su sacrilegio es condenada á muerte.

Alcandro llega á saber que esa que él amaba es su propia hija. El la ha perdido i quiere salvarla; pero el pueblo exige que se cumpla la sentencia. De lo alto de la roca Leucadia, se arroja al torrente i perece asi la enamorada sublime.

Los números de música preferidos, son un coro femenino del segundo acto, el *adagio*, el trio i el rondó final.

—El 25 de octubre se estrenó ***María de Rudenz*** (*ó la monja sangrienta*), ópera en 4 actos, de Donizetti.

Esta ópera había sido estrenada en Nápoles, en 1838, i fueron aplaudidos muchos de sus principales números. En Buenos Aires no gustó, contribuyendo á ello el influjo eficacísimo de las óperas del teatro de la Victoria en esos días, (*Sueño de una noche de verano*, *Haydée*, *Zampa*, *Guillermo Tell* i la *Lucía* del 29 en cuyo día se dió la segunda representación). Después de esta noche no volvió al cartel.

El 4 de noviembre, *Macbeth*; el 8, *Norma*, para debut ó mejor dicho reincorporación de Matilde Eboli, antigua conocida del público de Buenos Aires: se sabe que trabajó con la Edelvira en 1852.

—De 15 días á esa parte, el tiempo estaba mui malo para teatros: el calor, la política, las noticias de invasiones á la provincia i nuevos temores de guerras intestinas, contribuian á alejar la gente de ellos: los franceses cortaron por lo sano, como se sabe, abandonando el país. La Edelvira no quiso atemorizarse á pesar de todo. El sábado 11 de octubre, el teatro Argentino estaba desierto; era la 11ª función de temporada i se daba *Attila*, de Verdi. Había habido carreras ese día,—espectáculo nuevo entonces,—i un baile, esa noche, que se llevó toda la concurrencia de abonados. Pero al si-

guiente, el domingo 12, con *Norma*, se llenó el teatro de una manera asombrosa, registrando tan importante hecho, las crónicas teatrales de por entonces.

De ahí en adelante la indecisión continuó; hasta el 16 de noviembre, en que se estrenó *Saul*, ópera en 4 actos del maestro Buzzi, que decían los anuncios era el «aplaudido autor» de otra titulada *Lega Lombarda*, (estrenada en el teatro de Barcelona, cinco años antes).

Concurrido aunque no lleno fué dicho estreno. De la ópera estrenada no ha llegado á nuestros días sino el argumento, i el reparto, que se trascribe:

Saul, barítono..............	Casanova
Gionatás....................	Josefina Tati
Micol..	Ida Edelvira
David, tenor................	Guglielmini
Abuer	N. N.
Achimelech.....	Tati

Argumento—El rei Saul había casado á su hija Micol con David, pero mui luego empezó á cobrarle odio á su yerno.

El acto primero pasa en la gruta de Engada, donde aparecen los levitas, encabezados por Jonatás, hijo de Saul, buscando á David. Saben por Aquimelek que ya no está alli. David, en efecto, ha huido á los bosques, para evitar la cólera del rei.

Aparecen los montes de Gelboe, i en el campamento de Saul vése á Micol entregada al recuerdo amoroso de su querido ausente. I sale luego éste, que cansado de huir de bosque en bosque, de risco en risco, vuelve al lado de su esposa, desafiando la cólera real. Esta impruden-

cia puede costarle cara; i asi se lo manifiesta ella, suplicándole que vuelva á alejarse. Tantas lágrimas vierte, que David se conmueve i la obedece: parte.

En el acto segundo, los soldados de Saul claman por pelear, (como los galos del primero de *Norma*); no quieren tolerar un día más la insolencia de sus enemigos. I tanto lo piden, que al fin Saul, despertados sus instintos guerreros, accede. En esto se presenta Micol á demandar perdón para David; pero Saul no la escucha; está convencido que aquel es *traidor* i su personal enemigo. Pero dá la combinación que el acusado se presenta, i tal es su actitud, tanto su rostro lo expresa i sus palabras lo dicen, que se puede ver clara su inocencia, con lo que desarma la injusta cólera del rei, su suegro. Ambos se abrazan; i cae el telón sobre tan tierna escena.

En el tercer acto, aparece Saul dormido, i David, con el arpa, entonando cánticos á la divinidad. Despierta el rei i encuéntrase rodeado del cariño de sus hijos. Pero, de pronto, llámale la atención la espada de David, que es la misma que éste quitara al gigante Goliat i que había sido colgada en el tabernáculo, pero que Aquimelek, contrariando sus órdenes, se la había entregado. Saul se enfurece de nuevo i condena á muerte á los levitas, con lo que se espone á enfurecer también á Dios i pasarlo mal.

En el acto último, el rei delira. La muerte de los levitas pesa sobre él i su recuerdo le atormenta. Crée estar viendo la mano de Dios que lo amenaza. Reacciona de pronto i corre al combate. La suerte de las armas le es contraria, i muere.

David inquieto por la suerte de su esposa, corre también al combate á procurar devolverle la perdida corona.

Micol había sido conducida á un paraje solitario. Al llegarle la noticia de la muerte de su padre i caída de su pueblo, prorrumpe en imprecaciones i lamentos, etc.—Esta ópera se repitió dos veces más.

Hasta fin de año diéronse sólo nueve funciones incluyendo éstas. Tres de *Norma*, dos de *Lombardi* i dos de *Ana Bolena.* Esta última agradó mucho, pero desgraciadamente el tiempo en estremo desfavorable, impidió repetirla tanto cuanto hubiera sido de desear.

Trátase, como se sabe, de una antigua ópera de Donizetti, con libro de F. Romani i que había sido estrenada en Milán, en 1822: en París recién se conoció nueve años después i según las crónicas, el célebre Lablache, en el rol de Enrique VIII, obtenía grandes triunfos; esto sin mencionar á la protagonista, Mme. Pasta, que no los obtuvo menores ciertamente.

Se conservó siempre célebre, el aria *viví tu*, tan aplaudida en su época.

El 1.º de enero de 1855, se cantó de nuevo la *Norma*, recibiendo la Edelvira la lluvia de flores con que era costumbre obsequiar á los artistas; costumbre que fué introducida en el teatro de la ópera, seis años antes, por la señorita Manuelita de Rosas. Como era natural, acompañaban á este acto, grandes aclamaciones de todo el público i que eran tan gratas á los oídos de los artistas favorecidos con ellas.

Tres días después subió á escena la obra de más éxito de cuantas hasta entonces se habían estrenado, i la que produjo un verdadero delirio en el público i un cambio en sus gustos artísticos: trátase de *El Trovador*, de Verdi.

El drama era por demás conocido en Buenos Aires.

i le había sido mui aplaudido á la compañía cómica que lo dió años antes con bastante discreción i acierto. La obra de García Gutiérrez, había sido reducida á libreto de ópera, con bastante exactitud por Salvatore Cammarano. Estrenada en el Apolo, de Roma, en enero del 53, fué conseguida, pasado un año apenas, por Pestalardo, para Buenos Aires, i por primera vez se pudo estrenar en un teatro americano, una ópera, á los *doce días* solamente de haberlo sido en París; (23 de diciembre de 1854,—4 de enero de 1855). Fué el primer paso dado en el camino de triunfos que le han acordado la importancia que hoi le reconocen en el mundo entero, en materia de arte lírico, al teatro de ópera porteño.

El papel de Leonor fué hecho por la Edelvira; el de Azucena por la Eboli, i los dos principales masculinos, por Guglielmini i Casanova.

Verdi era en ese momento uno de los buenos conocidos del público porteño, i el año anterior, (1854), sus óperas «habían batido el record» de las representaciones, comparadas con todos los otros autores, llegando á colocar su nombre en primera línea.

Así pues, tratándose de un maestro favorito, mucho mayor fué el entusiasmo cuando se encontraron con reales i novísimas bellezas en *Il Trovatore*. I qué mucho que así fuera, si en París, esta misma ópera se conquistó á un público abiertamente hostil á su autor!

Todos los diarios de Buenos Aires entonaron himnos de alabanzas á las bellezas de nuevo estilo, al acento dramático i conceptuoso, la energía de las formas, la grandiosidad inusitada de esta ópera. Condiciones todas que entonces se percibían claramente. Tal vez á los de nuestros días nos sea difícil, á causa de la diferencia de

gustos en que estamos formados, diferencia de tiempo en que vivimos, conocimientos, costumbres sensoriales,—pero haciendo abstracción de todas estas circunstancias i remontándonos con el intelecto á aquella época en que no se conocían otras óperas que las mencionadas hasta aquí en este libro, podremos darnos cuenta exacta del efecto que produjo obra *tan nueva.*

Roberto el diablo había asombrado; *Trovador*, admiraba. I como se ama lo que nos admira i no lo que nos asombra!...... Eran las dos obras de carácter modernizado que abrían las puertas del arte lírico de los tiempos «*futuros*». Después de eso habían de salir, «*Hugonotes*», *Rigoletto, Aida, Gioconda, Africana*; en una palabra las obras de influencia alemana i meyerberiana, i cito á *Hugonotes* aunque es anterior i tal vez origen de todas esas evoluciones, como citaría *Damnation de Faust*, posterior á ésta i anterior á aquéllas (1847), como citaría á *Freischütz*, mejor dicho á Weber, origen de todos (1819 20-21 41)—porque para un país que ha permanecido anticuado en sus gustos, lo moderno es á veces veinte años anterior á lo que él ha tenido por tal.

El Nacional decía de *El Trovador*, al tentar hacer su estudio, que ante sus bellezas «desfallece la pluma del crítico», i que á cada representación se apasionaban,—«nos apasionamos más»,—de ella. Hablando del miserere, esa página patética i emocionante, (aunque se trata simplemente del empleo talentoso de sencillísimos recursos musicales empleados mil veces antes i después de Verdi, pero que en la tal situación dramática, producen perturbaciones sicológicas especiales),—el mismo diario se expresaba así:

«¿Diremos algo sobre la bella combinación del misere-

re, con la romanza del tenor i las desgarradoras exclamaciones de Leonor? ¿Para qué? Son estas, cosas que todos comprenden, i el entusiasmo que han producido es más elocuente que las palabras màs calurosas».

Más adelante: «Llena de pasión es la escena en que viene Leonor á salvar á Manrique. ¡Cuánta pasión hai en la frase «Ha questa infame l'amor venduto» con que se adivina al autor de *I Lombardi*, etc.» .... «En resumen, *El Trovador*, es una de las óperas más bellas que conocemos. Pasión, armonía, originalidad, tiene todas las cualidades de una gran obra por su gran mérito, etc» ....

«I para ser francos, nosotros que en *Luisa Miller* i en *Ernani*, hemos sentido un entusiasmo loco por el tenor, le confesamos que deseamos tome en cuenta nuestras observaciones, moderando algo la fuerza de su bella voz en algunos cantos que son precisamente *de gracia*».

Observación, esta última, de todos los tiempos i dirigida á los *hércules de la garganta*, tan de mal gusto en la mala escuela italiana por lo mismo que es siempre aplaudida por la parte más villana, vulgar é ignorante del público.

No se diga que es en el pueblo donde reside el verdadero gusto, porque el mismo criterio se podría aplicar en literatura, cuando vemos á esa plebe despreciar un poema i aplaudir una décima de los Podestá. La plebe ignorante no conoce del arte más que lo infantil, lo primitivo: el pueblo de Buenos Aires en cuestiones artísticas es el más ignorante de la tierra, por falta de cultura de esa índole i á causa de los elementos de que está formado esencialmente: lo más villano i burdo del mundo, llegado en calidad de inmigrante desde el rincón más

remoto de los campos de sus países, de los más miserables barrios de las ciudades europeas, muchos del presidio.

Con motivo de la última observación de *El Nacional* de enero de 1855, viene á la mente un suceso ocurrido en nuestros días, en el teatro Marconi, (ex Doria), con un tenor de apellido Badaracco contratado telegráficamente con una agencia italiana para reemplazar á Albani, (temporada de verano, 1904-905), en la misma ópera *Il Trovatore.* Cantando el *Di quella pira,* como tenía la mala costumbre de emitarla con violencia, al dar la nota aguda, se le quebró la voz i le salió un *gallo* de esos que no pueden disimularse de ningún modo, tanto era verdadero gallo. Entonces, el hombre, hizo un esfuerzo i lo estranguló á fuerza de pulmón, i mirando al paraiso,—con el consabido golpecito de pie, en guardia de sable,—sostuvo la nota de tan furiosa manera i con tal fuerza, que toda la gradería se vino abajo á aplausos, mientras parte de la platea i palcos, reían á carcajadas de aquella monstruosidad. I le exigieron el *bis*, en vez de provocarle una justísima silbatina. I el tenor, con un *toupé* increible, accedió al pedido i repitió, gritando de nuevo, gritando más aún, como homenaje á sus admiradores.

El Trovador, tiene (como muchas otras óperas de Verdi), más de una situación *vocal* que está convidando á los actores á *producirse* en actos de fuerza. Podría llegar á creerse que el maestro roncolese lo hacía por quedar bien con los cantantes ó era miembro protector de alguna sociedad secreta del *Desarrollo de los pulmones para preparar zabullidores.*—

El único inconveniente con que tropezaron las re-

presentaciones de *Trovador*, en 1855, fué el de la pésima estación en que se llevó á cabo: era materialmente imposible permanecer tres horas en aquel teatro cerrado, pequeño, sin ventilación, alumbrado á velas de sebo i á candiles de aceite; donde se sudaba en forma que hacía inhabitable el local.

El 13 de enero suspendiéronse las representaciones por esta causa. Habíanse dado tres de *Trovador*: enero 4, 6 i 11; una de *Ana Bolena* el 7.

Para reanudarlas, se esperó la pascua; dióse *Norma* en abril 8, i *Trovatore* en abril 9. Actuó la misma compañía, reforzada con el barítono Luis Mazzio, que debutó con *Ernani*, en 12 de ese mes, tercera función de temporada.

Por esta época apareció la Biscacianti.

CAPÍTULO XXI

LOS AÑOS MALOS DE 1855 I 56—LLEGADA DE THALBERG, EXIMIO PIANISTA

Como si los sucesos quisieran sentar teorías, sucedió que todo lo que fueron de colmados de progresos materiales, los años de 1855 i 56, lo fueron de atraso artístico: el gas, el ferrocarril, los muelles de desembarcadero, la aduana nueva, los carruajes de alquiler, el empedrado de la ciudad, la edificación del gran teatro Colón, el estudio del telégrafo, la casa de alienados, los hospitales, el apogeo de la sociedad de Beneficencia i sus asilos, i muchos otros adelantos, que se realizaron en esa

época. En los teatros Argentino i Principal de la Victoria, (sic), dos compañías españolas daban sus funciones con escaso éxito, á causa de sus tendencias nacionales esclusivistas, i á veces agresivas contra los otros grupos que no eran del mismo país, especialmente los franceses: eran dos teatros españoles para los españoles ó sus partidarios, funcionando en país extranjero.

Las compañías líricas italianas pasaron por un triste eclipse.

Por febrero de 1855 apareció, diremos ruidosamente, la cantante norteamericana, Elisa Biscacianti, de la que se decía era poseedora de una escepcional voz de soprano-lijera, (género *mujer ruiseñor*, que hizo célebre luego Adelina Patti), i todo esto á pesar de sus pies grandes i ser algo fea, negra i flaca, según también lo decían respetables damas que la oyeron siendo jóvenes, i de quienes la historia ha recogido la versión: no pocas viven aun.

Pero muchos le negaban la celebridad que sus partidarios querían adjudicarle.

Como de costumbre, anduvieron mui enredados en tan ruidoso asunto, aquellos dos desordenados periodistas que vinieron de Montevideo cuando cayó Rosas, los inventores del *bombo* i la diatriba, i que no dejaron en Buenos Aires títere con cabeza. Se decía «*La Tribuna*, de los Varela», como quien nombra un làtigo, un rayo, una catástrofe........ Se sabe que los dueños i principales redactores de ese diario i á quienes se referían, eran Héctor i Mariano Varela, hoi finados.

Pues bien, la Biscacianti apareció en Chile, procedente del Perú i en Mendoza procedente de Chile. Los exajerados *bombos* con que se la anunciaba, producían

cierta desconfianza en los espíritus prácticos que saben cómo se hacen estas cosas en el periodismo i las empresas teatrales: á veces la fama de un artista ó compañía, está en razón directa del dinero que sabe gastar el empresario con los periodistas. Solo pasando el tiempo, el público mismo i el libro ó artículo histórico, establecen la verdad.

No quiso contratarse con Pestalardo ni otros, que fueron de Buenos Aires al interior de la República á buscarla, i llegó á esta ciudad libre de compromisos. Los Varela de *La Tribuna*, eran sus protectores. Cuando trató de ingresar al Argentino, se produjeron serias dificultades, pues pretendía despojar á Ida Edelvira de óperas en que ésta creía obtener sus mejores triunfos, i la empresa del teatro no podía disgustar á su prima donna.

Estas i otras muchas dificultades se produjeron, no siendo la menor sus exigencias pecuniarias. El diario del bombo, dió en este asunto la nota culminante: anunció que la Biscacianti debutaría al fin en el Argentino, pero á estos precios, por cinco funciones:

Por abono:

Palcos....	900	pesos m/corriente
Lunetas i cazuelas.	90	»

Por noche:

Palcos	200	pesos m/corriente
Lunetas i cazuelas.	20	»
Entrada general....	20	»

Lo cual traducido, significaba, (añadía el diario mencionado), «oirme cantar á mi, vale doble.»

Debutó con *Lucía*, que ya habían cantado con éxito

la Merea, la Edelvira i la Lucas, el 18 de abril de ese año 1855.

Como el público había andado mui alborotado desde diez días antes al conocer las pretensiones *de la inglesa*, como la llamaban, la Biscacianti, aconsejada por sus amigos de *La Tribuna*, dió su primera función como extraordinaria, dedicando el producido de ella, después de cubiertos los gastos, á la Sociedad de Beneficencia. En efecto, al día siguiente hacía entregar con su esposo i secretario,—*el divo*,—la suma de 23.120 pesos moneda corriente, á dicha sociedad.

La señora Manuela Gómez de Calzadilla, por nota de abril 20 de 1855, agradece la donación, en nombre de la sociedad que presidía.

Con este paso la *yankee* desarmó una gran parte de elementos hostiles, sobre todo á los que decían que venía al país á llevarse dinero sin dar una limosna.

Las cinco funciones de su abono las dió con *Lucía*, (abril 27), *Beatrice di Tenda* (mayo 4), miscelánea en mayo 16, por ella i Casanova; su beneficio con *Linda* (función extraordinaria en mayo 30), repetición de ésta en junio 3 i por último *Ernani* en junio 6, para probar que era capaz de cantar óperas de Verdi, ya que había quiénes aseguraban que no lo podría hacer nunca.

La primera de *Lucía* cantóla mui mal; pero se dijo que estaba indispuesta i emocionada; pero la segunda i la *Beatrice* las cantó mui bien, segun *La Tribuna*, «siendo de admirar la limpieza i claridad de sus notas agudas, su estilo correcto i animado de una expresión que brota del corazón del artista i da á las frases que canta, esa evidencia que arranca los *bravos* de los inteligentes.»

La Biscacianti tenía una voz agudísima de soprano

ligero i la virtuosidad de esta clase de cantantes, pero mui escasa en volumen; su talento dramático casi nulo, ya fuera esto debido al estilo de su canto ó á falta de naturales dotes: una Barrientos de nuestros días.

No faltaron entre los abonados del Argentino, quienes, por seguir la moda ó echarlas de expertos ó progresistas, renegaron de todo el pasado artístico del país, para no creer sino en ésta, declarándola primera i única estrella en el cielo del arte río platense; los mismos que pocos años después, habían de decir idéntica cosa de otras que vendrían. ¡Siempre ha habido i habrá *Vicentes* de la opinión!

Pero la mayoría del público le fué adverso á esta cantatriz. Los artistas i la misma empresa, la miraban con malos ojos i antes de pocos meses la habrían de declarar el caso típico de *getattora* de teatro.

El público le fué adverso siempre, mucho más después de su última función de junio 6, porque al día siguiente Ida Edelvira cantó el mismo *Ernani*, en 18ª función de abono i creyeron ver en su ejecución, algo de mui superior. Tal vez lo encontraran, en efecto, ya que la voz de ésta era de mayor volumen. En este hecho la empresa ejercitó una verdadera venganza, i comprendiéndolo así la Biscacianti no quiso continuar i marchóse á Montevideo.

Pero las cinco funciones i la de su beneficio le habían producido una buena suma; calculábanla en más de cien mil pesos. Ella misma vendía las localidades de las funciones á su cargo, en el Hotel Labastié, cuarto número 8, donde (1) vivía: su administrador, ya se ha dicho, era su marido.

---

(1) Aviso de los diarios i carteles de mano. Se le entregaban los cargos, 3 días antes.

Una vez retirada del teatro, lo dejó en un ambiente de desgracia que hizo sospechar á la superstición escénica, que era *getattora*. Ocho días estuvo sin trabajar.

Estos últimos se aprovecharon en los ensayos de *Rigoletto*, que fué estrenado en 16 de junio, por Guglielmini, Casanova, la Edelvira i Matilde Eboli. Gustó tanto como *Trovatore* i con él compartió los honores del cartel hasta agosto. Repitióse seis veces en el año.

Rigoletto es una de las célebres óperas de Verdi, i acaso la que más fama le dió: tal vez sea la mejor i más italiana de las que compuso.

Se había estrenado en Venecia, cuatro años antes, el 11 de marzo, por Mirote Varesi, la Brambilla i la Saini. Es, por tanto, dos años anterior á *Trovatore* i *Traviata*, i posterior de otro tanto de tiempo á *Luisa Miller*. Ya se sabe que se trata del célebre drama *Le roi s'amuse*, del cual sacó el libreto, en tres actos, Francesco María Piave.

En 6 julio se estrenó la *Leonora* de Mercadante (1) con el siguiente reparto:

El barón de Subzow........................	L. Mazzio.
Guglielmo, su hijo....	Guglielmini.
Strelitz, antiguo soldado al servicio del barón	P. Franchi (2)
Jorge Burger, doctor......................	F. Tati.
Gertrudis, su esposa.......	Josefina Tati.
Leonor, su hija....	Ida Edelvira.
Oscar Müller....	F. Degiorgi.

(1) Opera seria en 4 actos, libreto de Marco D'Arienzo, estrenada en Nápoles en 1845.

(2) Franchi había debutado en la 8.ª función de la 1.ª temporada, el 2 de mayo, con *don Pasquale*, una de sus óperas predilectas; después de haberse separado de la compañía Olivieri, en Mendoza, cuando ésta se marchaba á Chile, regresó á Buenos Aires i se contrató en el Argentino.

La acción en Prusia, en 1752.

La *Leonora* se repitió tres veces más.

El 20 del mismo mes se estrenó *La Maresciala d'Ancre*, ópera en 4 actos de la que la Pretti i Ramonda habían dado á conocer con éxito algunos de sus principales números, como se ha dicho en el capítulo XIII.

Sus personajes eran: Leonor Luisa Galigai, mariscala d'Ancre; Cancino Cancini, su esposo, (tenor); Miguel Borgia, corso, (barítono); Isabel Monti, su esposa; el conde Luynes, ministro de Luis XII; Armando, alquimista israelita.

La escena pasa en Francia, en las noches del 23 i 24 de abril de 1617.

La historia de Francia ha dado material para esta ópera.

Se repitió con cierto éxito el domingo 22. Pero á pesar de los esfuerzos de los artistas, el teatro no reaccionaba.

Después de la intervención de la Biscacianti, la desgracia se cernía sobre el teatro Argentino. Los empresarios, Juan Víctor Ribas, Francisco Lecot i Juan Pestalardo al llegar el 1º de agosto i no dada aún la décima quinta función del 2º abono, vieron que aquello se moría si no se le buscaba remedio; i el único que se les ocurrió, fué entablar nuevas negociaciones con la misma Biscacianti que estaba en Montevideo, donde era silbada i aplaudida simultáneamente cada una de las noches que cantaba. Nunca actriz alguna de las que trabajó en ambas riberas del Plata, fué más discutida, ni provocó mayores resistencias. (1)

(1) Véase *El Comercio del Plata* de Montevideo (julio de 1855).

Los inconvenientes de cuatro meses antes, debido á los cuales las dos prima donnas rivales habían hecho fracasar todos los arreglos tentados, fueron salvados esta vez por la empresa, haciendo juiciosas observaciones á la Edelvira que se veía impotente para librar por sí sola de la ruina al teatro lírico porteño. Puestas de acuerdo ambas cantantes, i convencida la norteamericana de que oirla cantar á ella no valía doble, se arregló un abono de 20 funciones, á precios comunes, pero que la gente no se apresuró á cubrir.

Reapareció la Biscacianti el 1º de agosto con *Linda di Chaumounix*; el 12 dió *Lucia* que no entusiasmó á nadie. El 15, *Trovatore* por la Edelvira, i el 17, *Sonámbula* por la Biscacianti i el papel de Elvino desempeñado por la Edelvira, con lo que se quería hacer olvidar rencores pasados, ya que fué por cantar esta ópera que ambas se disgustaron, poniendo en serios apuros á la empresa.

Aquella piedra de escándalo se quiso convertir en lazo de unión de ambas rivales, pero el público se encargó de desbaratar tan hermosos planes. Como la característica de éste era, en la época, la guaranguería, renovó aquella noche las antiguas cuestiones de partidismo i rivalidades, aplaudiendo frenéticamente á la Edelvira, cada vez que cantaba, i siseando *á la inglesa;* con lo que provocaba manifestaciones contrarias de los partidarios de ésta última ó simplemente de las personas bien educadas, ajenas á tales rencillas, i que no querían tolerar que así se ofendiera á una pobre mujer que se ganaba la vida cantando.

El marido de la Biscacianti, contribuyó al desorden, dando de bofetadas, en el vestíbulo del teatro, á un jovencito que al salir aun silbaba.

Desde aquel día las cosas fueron de mal en peor: la concurrencia de la platea era cada vez menor i solo el 1º de septiembre con motivo del estreno de *La Vestale*, de Mercadante, [1], se vió casi llena. En cuanto á los palcos altos no tan concurridos como antes, pero se veían en ellos algunas señoras. Lo mismo aconteció el 14, con motivo de la representación de *Beatrice di Tenda* por la Biscacianti; haciendo la Edelvira el papel de Agnese i cantando en un entreacto una canción española del maestro argentino José Amat, titulada *Antoniquitito*, mui bonita, por cierto.

En cuanto al estreno de *La Vestale*, se hizo notar por una curiosísima novedad: el final de esta ópera «se había encontrado siempre algo monótona», i la empresa, siguiendo tal vez los procedimientos de las congéneres europeas, lo suprimió por completo, sustituyéndolo por un aria de *Emma d'Antiochia;* del mismo Mercadante. Bello procedimiento i mui de la época.

La obra fué aplaudida, sobre todo el final del segundo acto que es un bellísimo septuor de mano maestra.

Después de varias peripecias, llegó el 26 de septiembre, día en que se había anunciado la representación de *Sonámbula* por la Biscacianti i Guglielmini (reparto con que se dió cinco días antes), pero resultó que no pudo llevarse á cabo, primero porque el 25 empezó á llover á cántaros, i segundo porque se sublevaron los coristas negándose á cantar si no se les daba un beneficio. Esta fué la primera huelga del país. La empresa acudió

(1)—Opera en 4 actos, estrenada en 1841. El argumento es el mismo de la de Spontini con pequeñas diferencias. La Vestal que ha amado, es enterrada viva, como lo manda la lei romana. Decio, su amante, se mata, después de pretender matar al sumo sacerdote.

á la policía i ésta citó á todos los huelguistas, amenazándolos con dejarlos presos si no se comprometían á volver al teatro i cantar esa noche; pero ellos, firmes en su determinación, declararon que optaban por quedar presos, i quedaron, en efecto. Pero bien pronto debieron ser puestos en libertad, por tratarse de asuntos de orden privado en los cuales la policía no podía tener intervención.

De todos aquellos insólitos acontecimientos echaban los artistas la culpa á la *getattura* de.... alguien que ellos nombraban. Contra esa *guigne*, descubrieron el *porte-bonheur* del beneficio de los coristas, pues con tan plausible motivo, los empresarios Lecot, Rivas i Pestalardo, dieron por terminadas las funciones i los contratos con los artistas, sobre todo con la Biscacianti.

Se comunicó por los diarios, al día siguiente, que se devolvería la plata á los abonados, por las cuatro funciones que faltaban; pero esto no fué sino una fórmula para cubrir las apariencias, pues á nadie le devolvieron tal cosa.

La lluvia continuaba, entretanto. Desde el 25 de septiembre al 3 de octubre, llovió sin cesar. Desbordáronse los ríos, se formaron pantanos peligrosísimos, se descompusieron las veredas; los caminos de la ciudad i la campaña se hicieron intransitables: no se oía por doquiera, sino quejas i lamentos por los perjuicios recibidos.

Sólo la empresa del Argentino estaba de parabienes.

La Merea había llegado á Buenos Aires, el 21 de septiembre, i Pestalardo la había apalabrado i por intermedio de ella á la compañía Lorini de Montevideo, de la que ella era algo así como representante exploradora.

Continuaba siendo mui querida de los porteños, la simpática artista.

Pasadas las dificultades de ruptura de contratos i arreglos de nuevos, i pasado también el mal tiempo, los actores del Argentino se arreglaron, con el fin de dar una serie de funciones, las cuatro que faltaban para terminar la temporada i si acaso alguna otra.

Los coristas olvidaron sus pretensiones; lo que dió lugar á sospechar que, al rehusarse á cantar el 27 de setiembre, lo habían hecho de acuerdo con la empresa que necesitaba un pretexto para despedir á la *yankee.*

El 21 de octubre celebraron la última de las funciones,—dieron cinco,—i se disolvió la compañía. El éxito de ésta había sido mui ínfimo.

Al día siguiente de la última función, desembarcó, por el flamante muelle de pasajeros, á las dos de la tarde, el célebre pianista, Segismundo Thalberg, siendo recibido por una comisión de la sociedad filarmónica, la que con todos los honores debidos á sus méritos, lo condujo al Hotel de Labastié, donde lo instalaron convenientemente.

Thalberg era un hombre de trato esquisito i delicado, mui simpático, de mirada dulce i melancólica; vestía con elegante sencillez i se expresaba con facilidad. Era habilidosísimo en el piano; cronista hubo, en Buenos Aires, que le llamó el *mágico*, tales eran los prodigios que hacía en las teclas con sus dedos agilísimos.

El 26 de octubre, esto es, cuatro días después de su llegada, se presentó al público por primera vez, en un concierto en el teatro Argentino, para el que aprovechó los elementos dispersos de la ópera fracasada.

No corresponde hablar aquí de sus conciertos. En nuestro próximo libro lo hemos de hacer.

Aprovechando la coyuntura de estos, i el *recalentamiento* del teatro, dieron los artistas líricos *Lucrezia Borgia*, el 28, con un éxito casi lisongero, pero no pudieron abusar: el público no quería saber de otra cosa que del eximio suizo.

En los primeros días de noviembre se formó una compañía con la Merea i la Vera-Lorini, Josefina Tati, (contralto), Guglielmini, Casanova, José Cima, Figari, Tati, Sardou i otros, bajo la dirección de Rivas, i funcionaron durante dos meses, provocando un breve resurgimiento de la caduca ópera italiana. Nada estrenaron. La Merea desmejorada. El héroe de la temporada fué el espléndido i apreciadísimo barítono Carlos Casanova; el día de su beneficio, celebrado en 26 de noviembre con *Ernani* é intervención de Thalberg, el teatro «como nunca» (según la expresión de un cronista) estuvo desbordante de concurrencia.

A mediados de enero de 1856 Casanova marchóse á Chile; lo mismo que la Edelvira que debutó en Santiago el 24 de febrero con *Norma*, haciéndose de golpe la predilecta de los santiaguinos. Aquiles Lorini i los suyos, dando por escusa de su partida, el excesivo calor (que en este caso significaba teatro desierto), se fué á Montevideo.

Hasta el 10 de junio de ese año 1856, esto es una *relache* de cinco meses, no volvió á escucharse ópera. En ese día debutó en el teatro Principal de la Victoria, la compañía del mismo Lorini, con un estreno célebre, *La Traviata* (1) con el reparto siguiente, que nos hace conocer, de paso, el elenco de la compañía:

(1) Estrenada por los mismos un mes antes en Montevideo con mui poco éxito al principio i luego provocando entusiasmo.

Violeta Valery, (*soprano*)..........	Sra.	Sofía Vera Lorini
Flora Bervois, (*mezzo-soprano*).....	»	Tati
Annina, (*soprano*).................	»	Canonero
Alfredo Germont (*tenore*)...... ...	Sr.	Camoli
G. Germont, suo padre, (*baritono*)..	»	Cima
Gastone, vizconte, (*tenore*)........	»	Sardou (bajo abaritonado)
Baron Douphol, (*baritono*)....... ..	»	Tati (bajo)
Marqués d'Obiny (*basso*)..	»	Rosea (barítono)
Doctor Grenville, (*basso*).....	»	Figari (bajo)
Giuseppe, servo de Violeta, (*tenore*).	»	Leone (voz inca'ficable
Doméstico di Flora (*basso*).... ..	»	Julian »

El director de orquesta era Pretti [1].

Como es fácil comprender, si en la temporada anterior la compañía Lorini no dió resultado, figurando en ella Casanova, Guglielmini i la Merea, menos lo había de dar faltando éstos. En Montevideo tampoco prosperaron, sino en las últimas funciones i gracias á *La Traviata*, (que estrenaron en mayo).

El barítono Cima era indudablemente mui inferior, i en 2 de julio tuvo que ser reemplazado por Ferranti el cual no había figurado en el elenco, á pesar de estar en Buenos Aires, debido á falta de acuerdo con Lorini respecto al sueldo. Pero la necesidad de salvar su negocio mui comprometido, hizo que el empresario aflojara la jareta de su bolsa.

La época era mui desfavorable; el tiempo excesivamente frio, tan es así que la mayor parte de las mañanas

(1) Juan Víctor Ribas ó Rivas, que lo había sido durante varios años i luego socio de la empresa, dejó la dirección i marchóse á Río cuando se produjeron los sucesos que provocaron la disolución de la compañía; i falleció en dicha ciudad, en enero de ese año 1856.

amanecían las aguas congeladas en las vasijas i recipientes, extrayéndose cristales de una pulgada de espesor: á la salida del teatro la temperatura era por cierto mui cruel.

Se empedraban entonces la mayor parte de las calles; otras se removían con motivo de la colocación de las cañerías del gas, que había de inaugurarse un año después. Las lluvias continuas no sólo impedían las representaciones en las noches que se producían, si que también las dificultaban en las sucesivas á causa del fangal que ocasionaban. Para los que vivían lejos del teatro aquello constituía una verdadera dificultad.

Una empresa de carruajes de alquiler, la primera que se estableció en el país con ese objeto (1), fué tal vez hecha en combinación con los empresarios teatrales ó simplemente con el atribulado Lorini.

Esta empresa de carruajes, la de Sauze i Rivadavia, celebró un contrato con Lorini, (según lo anunció éste en diarios i carteles), para evitar los inconvenientes apuntados. El contrato se celebró en junio, con la base

(1) La empresa de Sauze i Rivadavia, contaba al inaugurarse (julio de 1856) con doce carruajes que bien pronto aumentaron á 18, se estacionaban de día en la plaza de 25 de mayo (Rivadavia entre Reconquista i 25 de Mayo). Pero el día que un cochero no atropellaba á alguno, salía cobrando 50 pesos por un viaje á algun pasajero apurado, (el viaje, por tarifa aprobada, era de 20 pesos moneda corriente, equivalente á ochenta centavos de la actual). Las protestas obligaron á la municipalidad á intervenir.

Los señores Hué, Saavedra i Cia. hicieron una segunda empresa de carruajes de alquiler, en septiembre del mismo año, tal vez con la base de los anteriores.

Y casi simultáneamente, Francisco Barón, publicaba avisos en los diarios, ofreciendo también los suyos: era dueño de una cochería sita en la calle Representantes, núm. 221.

de los primeros diez carruajes, i tenía por objeto ponerlos á disposición de los concurrentes en las noches de lluvia, por el «*ínfimo precio* de 10 pesos moneda corriente,» por persona [1] i de este modo podrían ser conducidos á sus respectivos domicilios.

Pero para esto se ponía por condición previa, que todas las personas que quisieran acogerse á tales beneficios, habrían de ocurrir á la secretaría del teatro á anotar sus nombres i domicilios, con el objeto de someter luego el negocio á estudio de la empresa en cuestión, quien decidiría si le convenía ó nó el número de subscritores i los barrios donde debían ser conducidos.

Si se realizaba el proyecto, las personas subscritas, recibirían, en secretaría, la boleta correspondiente para la ocupación de los coches que se les indicarían.

Pero nada de esto se realizó. Las personas que individualmente quisieron entenderse con los empresarios de carruajes así lo hicieron i Lorini tuvo que resignarse á buscar en otra parte el remedio á su negocio comprometido.

Fué entonces que se decidió á contratar al barítono Ferranti, á quien hizo debutar en el papel de Carlos V, del *Ernani*, el 2 de julio. El 5, el mismo reemplazó á Cima en el de Germont, padre, en *La Traviata*. Muchos diarios lo elogiaron por ambas interpretaciones, como ya mucho lo habían hecho anteriormente cada vez que cantó en conciertos (que fué en la forma en que se dió á conocer).

Cima, el reemplazado, era un cantante mui inferior i probablemente mui barato; por esto figuraba en las com-

(1) Véanse todos los avisos mencionados en los diarios de la época.

pañías: era de esos pobres individuos, que existen en todas las épocas en las compañías teatrales, que cantan no porque tienen voz i son artistas sino por «ganarse los garbanzos», un *struggle for-life* estomacal, i hacen ese como harían cualquier otro oficio.

Era tan inferior, que en la temporada anterior hubo de celebrar su beneficio como lo hacían todos los artistas, una ó dos veces por año, i fijó con mucha anticipación la fecha del 4 de enero en los anuncios correspondientes en todos los diarios, i envió las acostumbradas circulares á los abonados i repartió los avisitos consabidos por las calles; *Rigoletto* era la ópera que eligió; pero llegado el día, tuvo que suspenderlo porque no había vendido localidades suficientes á cubrir los gastos i el empresario no daba el teatro sin esta garantía. ¡Nadie quería ir á semejante beneficio!

Con el ingreso de Ferranti se reanimaron algún tanto las moribundas representaciones líricas del teatro de la Victoria, circunstancia que salvó á Lorini de una segura ruina. Su mujer se esforzaba, con su caballo de batalla de Violeta Valery, en la obra de Verdi, por salvar la situación, sin conseguirlo.

En cuanto á *La Traviata*, comenzó gustando poco i paulatinamente fué conquistando el gusto público como había sucedido en Montevideo. Dióse siete veces. Los partidarios más fervientes, figuraban entre las románticas de la cazuela, i los románticos de los palcos bajos.

Según *El Orden*, (de junio 12 de 1856), en esta ópera, «Verdi es más humano», dejándose de esos efectismos rebuscados de otras óperas por medio de sonoridades exageradas i desagradables á veces. Los temas fáciles i *bailables* se pegaban al oído al momento i los aficionados

á esta clase de música, cantábanlas luego en competencia con «*La donna é mobile*,» de *Rigoletto*, que hasta entonces se habían llevado la palma en las reproducciones silbadas, tarareadas i canturreadas.

La Tribuna, de julio 29, dice: «*La Traviata*»—Como era de esperarse, recién ahora va haciendo furor. En la noche del sábado, el público estuvo frenético. Infinidad de veces fué llamada á la escena la Sra. Lorini, que es, sin disputa alguna, «la heroina de esa celestial partitura», etc. etc.

Como se ve, el estilo hiperbólico domina en el juicio, sospechándose *la reclame*.

El público no gustaba al principio de *La Traviata*, porque revelaba una nueva i rara tendencia del *aria* i el canto italiano, en general. Ya no eran rosinianos, bellinianos, ni donizettianos los motivos; no eran tampoco aquellos grandes cantábiles de las óperas verdianas conocidas; era un *aria* humana, naturalista, sin la potencia musical (á base de melodía absoluta, se comprende) de las anteriores óperas italianas hasta entonces conocidas; un canto extraño, á que era necesario habituar el oído. Pero una vez el hábito adquirido, resultaba una belleza sugestiva, cuyo poder aumentaba la fuerza de las situaciones dramáticas naturalistas del drama propiamente dicho.

Basevi, uno de los escritores que se han ocupado de esta obra, i que la clasifica de ópera cómica, acusa de sensual la forma en que está tratado allí el amor. Hace notar además, que muchos de sus trozos se repiten á guisa de *couplets* i casi todos en tiempos ternarios. Esto les da carácter de bailables.

La Traviata, es la décima nona de las óperas de Verdi, estrenada por la Salvini i Graziani, en el teatro Fe-

nice, de Venecia, el 6 de marzo de 1853. Su argumento el de *La Dame aux Camelias.*

Ha provocado siempre ardientes discusiones: un alemán ó alemanista para caracterizar la Maldad musical, nombra á *La Traviata* i no otra, como si considerara que *lo peor* que puede existir en el mundo, en materia de música, fuera esta obra.

Se cuenta de un alemán, en el Rosario, que fué invitado á escucharla en el teatro i acudió con su familia, alegre i contento, pues mucho se la habían ponderado. Concluido el primer acto, encontró al amigo de la recomendación, i lo miró con cierta desconfianza. Concluido el segundo, lo miró con cierta hostilidad; i antes de concluir el tercero se retiró convencido de que había sido objeto de una burla indudablemente.

Como el amigo quisiera convencerlo de lo contrario, el alemán, con esa pronunciación *omelette soufflée* especial de ellos cuando hablan castellano, decía:

—Una mujer abandonada que expresa su dolor, canta una mazurka. Un padre enternecido que dice á su hijo: «tu viejo projenitor, tu no sabes cuánto ha sufrido», canta una polka para decir esto; otra desgracia se manifiesta en un wals. De modo que al morir la protagonista extraviada me temo que vaya á cantar unas cuadrillas ó algo peor. *¡I tchió mi foi!* (1) *Este* es una *fergcuenzo!....*

Es conveniente trascribir aquí la caricatura del *Floh* de Viena, que se publicó en vida de Wagner i Verdi, i por la cual se ve el verdadero espíritu nordista, respecto á Verdi i su *Traviata* i *Rigoletto.*

(1) I yo.... me voi! Esto es una vergüenza!....



AU PARADIS DES MUSICIENS

WAGNER.—Consierge, flanquez-moi á la porte, ce mouleur de wals.

(Del *Floh,* de Viena).

Según este periódico de caricaturas, Wagner, como alemán, no podía tolerar á Verdi en el Paraíso, i le hace llamar «moledor de valses» como si dijera «moledor de café» en máquina (el organito del cual se sabe que era enemigo Wagner).

CAPITULO XXII

Tamberlick i el estreno del teatro Colón

La compañía de la Vera Lorini, actuó hasta el 2 de agosto, partiendo en seguida á Montevideo, en cuya ciudad debía cumplir compromisos contraídos con anterioridad. Se marchó justamente cuando comenzaba á agradar al público. Había alcanzado á dar 16 funciones; de éstas, las primeras fueron continuación del abono (1) que dejó suspenso en enero de 1856.

Simultáneamente con ella, había estado trabajando una de comedia española conocida por de la Duclós, i en la que figuraba la bellísima actriz Marianita Segura, cuya fama ha llegado á nuestros días. Al marcharse la lírica, el 2 de agosto, continuó esta última trabajando.

Casi tres meses actuó ella solamente; después de cuyo lapso de tiempo, apareció una nueva compañía de ópera, dirigida esta vez por un músico radicado en el país el señor Marotta. En ella figuraban el tenor Gentile, la prima donna Jacobsen (mui inferior), i Teresa Saliva Moreno, que empezaba ese año i de la cual se hacían grandes elogios. (El debut de ésta habíase efectuado en el teatro de Bahía, unos meses antes.)

En cuanto al director, Marotta, mucho tiempo hacía que estaba en Buenos Aires. Había andado enredado en los asuntos que casi disolvieron la sociedad Filarmónica,

(1) Tercero del año 1855.

i figuró como candidato de oposición á don José Amat, director de ella. Quienes no querían á este último, buscaban un director europeo para la sociedad, so pretexto de que no progresaba lo suficiente, por falta de buena dirección. Había muchos socios ingleses, alemanes i holandeses, i pocos argentinos; i aquellos querían directores extranjeros, alemanes si era posible, ó educados en Alemania. Los elementos más latinos procuraban resistir esta tendencia, pero los agobiaba el número de sus rivales. Marotta, fué uno de los candidatos de transacción, como elemento intermediario entre el atraso criollo i el adelanto alemán.

La compañía de ópera que éste dirigía, debutó con *Ernani*, el 27 de octubre, en el mencionado teatro de la Victoria. Pasaron más tarde al Argentino. La tercera función la dieron en este teatro, debutando en ella la Moreno antes mencionada i el barítono Giani, con *I due Foscari*, en noviembre 6.

Pero á pesar de todo, esta compañía fué un verdadero *fiambre*, (usando la expresión popular característica).

No existen constancias de que diera más de cinco funciones en dos meses i medio, pero sí las hai de que ellas fueron siempre en día de trabajo, por no haber podido encontrar orquesta para los de fiesta.

Había escasez de músicos en Buenos Aires. La compañía lírica de Lorini se había llevado á Montevideo gran parte de los que formaban su orquesta en el teatro de la Victoria, á objeto de tenerlos seguros para el año siguiente en que se esperaba al eminente tenor Tamberlick. Era éste quien debía estrenar el teatro Colón que se estaba concluyendo á toda prisa i del cual iba á ser empresario Lorini.

La otra parte de los músicos que formaban aquella i no fueron á Montevideo, habían permanecido en el mismo teatro de la Victoria con la compañía de la Duclós; otros formaban la orquesta del teatro de «El Porvenir», donde trabajaba una compañía cómica.

Como estas dos compañías daban funciones, (las más importantes, pecuniariamente consideradas), en días de fiesta, no era posible contar con que los músicos se contrataran para esos días fuera de sus teatros i con otra compañía.

Más de una vez la compañía lírica de Marotta pretendió funcionar en días domingos; pero á última hora se vió obligada á postergar la función para el lunes.

Por otra parte ya nadie hablaba de otra cosa que del nuevo teatro Colón i la posible, casi segura contrata de Tamberlick, para estrenarlo. Puede decirse que Buenos Aires entero había seguido paso á paso *de visu*, la edificación del futuro gran coliseo sobre el terreno i sobre las ruinas del viejo nunca concluido.

No pasaba semana sin que los diarios dieran noticia, del estado de las obras, anunciando, á la llegada de cada vapor, la clase de materiales que venían en él de Europa, i la época en que se efectuaría su descarga i su colocación; i más de uno, más de ciento, se costeaban á la plaza de Victoria á presenciar aquellas operaciones i hacer los comentarios del caso. En las tiendas principales, damas i tenderos, (éstos eran siempre caballeros perfectos), ventilaban también estas cuestiones, daban las noticias que sabían i hacían crónica extensa á su respecto.

Al llegar enero de 1857, el año de los progresos bonaerenses, la situación era ésta: el teatro de Colón casi

terminado, i Tamberlick en Río Janeiro, «conducido allí, nó por motivos de interés.» Lorini se había embarcado para Europa, segun dijo, en diciembre en el paquete inglés (sic), después de haber firmado el contrato de locación con los dueños del teatro: era, pues, ya, el empresario de él. Desembarcó en Río i contrató al célebre tenor definitivamente para Montevideo i Buenos Aires; ya estaban ambos comprometidos epistolarmente. Después de hecho esto, debía continuar viaje á Europa á contratar los elementos que faltaban para completar la compañía; pero tal vez no se movió de la capital del imperio i se redujo á escribir á Portugal ó á España.

Había verdadera nerviosidad en la sociedad porteña, en enero de 1857; un suceso de alta importancia social i artística estaba por producirse i como era natural no se hablaba de otra cosa.

El abono se abrió; por primera vez en Sud América, se iba á tratar de muchos miles de pesos para pagar un abono teatral de una sola temporada lírica. Al conocerse las condiciones i los precios, surgieron los comentarios, las protestas, las críticas. Se clamaba con justicia contra la innovación de la nueva empresa i por la cual se pretendía obligar á las familias á desembolsar diez i seis ó diez i ocho mil pesos, de golpe, en vez de continuar con el antiguo sistema, cómodo i equitativo, de las diversas temporadas cortas del año, á razón de cuatro i cinco mil.

La empresa pretendía obligar á abonarse por 120 funciones. Pero en vista de las protestas i las amenazas que podían acarrearle un seguro fracaso, redujo el abono á cuarenta.

Los precios fueron los siguientes, (que de paso sir-

ven para hacer conocer los nombres i disposición de la localidad).

Palcos altos........	150	$	por función
Dichos avant-scéne.....	150	»	»
Dichos bajos.............	130	»	»
Lunetas de parquet	20	»	»
» de tertulia.....	20	»	»
» de platea......	15	»	»
» de cazuela.....	15	»	»
» de paraíso.....	10	»	»
Entrada ordinaria.......	10	»	»

Para los abonados se establecía el descuento de 10 % sobre estos precios.

Por tanto, un abono á palco, costaba seis mil pesos, por cuarenta funciones, suma equivalente, dada la época, á la de hoi en día, i esto á causa de la diferencia de sueldos, gastos varios, valor de la moneda, etc., etc.

El 4 de febrero de 1857, llegó Tamberlick á Buenos Aires, i fué cariñosamente recibido por un numeroso grupo de dilettantis, protectores i aficionados al teatro i sus artistas.

El célebre tenor concluía de hacer una corta pero brillante temporada en Montevideo donde se detuvo de paso para Buenos Aires (1). A su partida de Río, recibió agasajos de toda clase: el emperador lo despidió con el obsequio de un valiosísimo anillo; el público i magistrados brasileros, con diversos honores i regalos.

(1) Debutó allí en enero de 1857. Los diarios de esa ciudad dan detalles de su actuación, i emiten juicios á su respecto. Los de Buenos Aires lo habían hecho asimismo.

El teatro Colón no estaba aún en condiciones de funcionar, i la empresa de Lorini, no queriendo perder tiempo, lo hizo debutar en el Principal de la Victoria, que ya se sabe no reunía verdaderas condiciones escénicas de teatro digno de tan eximio artista (1). La pieza elegida fué *Trovatore* (que con *Poliuto* fué su gran caballo de batalla); hizo el papel de Leonor, la Merea que no se había apartado de Buenos Aires.

Castagmen, era el director de orquesta.

El Orden, de 10 de febrero, decía, comentando la aparición del tenor, que García Gutiérrez debía á Verdi la fama de su obra i por esto, gratitud eterna; Verdi, por su parte, debía á Tamberlick la misma cosa por haberla cantado. Al aparecer en las tablas, el público de Buenos Aires ovacionó á aquel artista cuya celebridad mundial rodeaba de luz de gloria su bella persona i su digna apostura.

«Este instante hará época en los recuerdos de nuestra escena lírica» añadía proféticamente el diario aludido. La hizo, en efecto; ninguno de cuantos lo escucharon entonces, permitieron nunca que se les hablara de otro intérprete de *Trovador*, como si hacerlo constituyera un sacrilegio. Aun, entre la nebulosa de los distantes sucesos, el recuerdo casi borrado de los viejos i el de la impresión vivaz de los más muchachos, evocaba entusiasmos adormecidos i nunca sobrepasados.

Decía el mismo diario: «con cuánto dolor no dijo: *Insano! ed io quest' angelo ossava maleddir!*....

(1) Tamberlick era natural de Roma, de mui buena familia. Cierta aventura lo trajo á América, pues de otro modo no hubiera venido. Nació en 1828: tenía, pues, al llegar aqui, 29 años. Había debutado en Nápoles. Luego cantó en San Petersburgo, Londres, París i Madrid.

«Lo que revela la superioridad de Tamberlick más tal vez que su órgano superior, es el sello que pone á cada frase que enuncia, dándole así un significado genuino, que antes pasaba desapercibído.

«Hasta la simple lectura de la carta del tercer acto era cosa nueva, etc.»

La segunda función de Tamberlick fué con *Ernani*, debutando en el rol del viejo Silva, el buen cantante Sussini. Este último cantó cuatro veces, i de golpe i zumbido, un buen día, se embarcó para Río, sin decir palabra, dando pábulo á maledicentes que achacaron el hecho á males del corazón.... i no de dinero.

Por esta causa sólo pudiéronse dar dos funciones, una de *Lucia* (febrero 28), ópera salvadora de circunstancias apuradas, i otra de *Luisa Miller* (marzo 5), luciendo en ambas la Merea i en lo posible Tamberlick.

Suspendiéronse las representaciones de acuerdo con la secular manía de hacer *relache* en Cuaresma.

Llegó de Montevideo la compañía de la Vera-Lorini: debutó en el Victoria con *Cenerentola*, en 14 de abril, con el rol de Ramiro á cargo de Tamberlick i el de Cenicienta hecha por la Cassaloni, artista de bastante mérito que prometió Lorini al abrir el abono i la anunció como celebridad.

Cinco días después, repitióse la misma obra, pero esta vez en el teatro Argentino.

I por último, el 25, con *La Traviata*, por la Vera-Lorini, Tamberlick, la Cassaloni, i otros de menor cuantía, se verificó la inauguración del teatro Colón.

Una nueva era comienza aquí. Otra sociedad se inicia en triunfos de un género diverso á los antiguos triunfos: antes la elegancia i el buen tono, ahora el lujo

desordenado i el exhibicionismo morboso. El Coliseo Viejo, su sucesor el Argentino, i alguna vez el de la Victoria, ostentaron en sus palcos altos la rancia aristocracia argentina, llena de tradición, radiante de honestidad, cultora de glorias pasadas; en adelante Colón albergaría la fortuna, la etiqueta dorada puesta sobre cualquier mercadería, el amor al porvenir, el amor á otras costumbres, el presente, en fin, que ha sido furiosa tormenta de progreso, con todas sus ventajas, con todos sus inconvenientes.

Doscientos pesos costaban los palcos balcón i los avant-scéne, la segunda noche de Colón; era un domingo i la función nó de abono sino extraordinaria: la entrada general i á palco, veinte pesos.

Los empresarios del Coliseo Viejo, no se atrevían en 1823, á contratar á Zapucci, la Nadini i demás cantantes necesarios para hacer óperas, por que no había familia en Buenos Aires ni grupo de caballeros, que se animara á pagar quince ó veinte pesos por un palco,—(entonces valían cinco i diez);—treinta i cuatro años después pagaban doscientos, setenta años después, dos mil!....

El simple anuncio del estreno del teatro Colón, produjo un surgimiento de anhelos desconocidos i nunca sospechados, pasiones nuevas, despliegue de actividades inusitadas, entre las damas del abono á palcos, mucha parte de ellas, accionistas del teatro.

Las «antiguas» ó sus descendientes se retrajeron; la mayor parte de ellas emigraron á la cazuela, esta vez de todo punto espléndida. Los diarios de abril de 1857 reflejan mui claramente la nerviosidad social de aquellos días. Tratábase nada menos que de la primera noche

de teatro grande i lujoso, *á luz de gas.* Las *toilettes*, los adornos, las joyas, iban á exhibirse en forma nueva, nó ya al fulgor de velas ó quinqués, sino de esa luz maravillosa producida por un sutilísimo fluido que circulaba por dentro de unas cañerías de hierro i plomo colocadas en las calles, bajo los pisos, entre las paredes, por dentro de dorados artefactos.

Más de una familia burguesa hizo inmensos sacrificios para llegar al torneo en condiciones ventajosas. I como por el ambiente circulan los microbios de las fiebres i propagan las pestes como las ideas, las epidemias, como los estados de conciencia,—todo el mundo se vió arrastrado en el torbellino del momento; al llegar el medio día del estreno del teatro del encanto, no quedaba una sola localidad por vender. I por la noche, repleto, desbordante de concurrencia, deslumbrante de lujo i belleza, estaba hermoso.

La platea, (que ya no era patio ni tenía «degolladero» ni palenque para gente de pie, ni chusmaje gritón i guarango), estaba por entero llena de hombres más ó menos bien vestidos, pero casi correctos; (tampoco era la espléndida platea de ópera de nuestros días, con sus caballeros vestidos de frac i sus numerosas señoras i niñas, en cabeza, i con vistosos trajes de baile); los palcos bajos, llenos de dandys que *flirteaban*, paquetes como entonces se usaba i más enamorados que tres de ahora; los palcos de balcones llenos de lujosas i bellas mujeres; (es de advertir que en la época no se admitían hombres en esos palcos, i ya se había producido, unos años antes, un conflicto por esa causa; sólo los años i nuevas costumbres los fueron tolerando luego); la cazuela, convertida en diadema de flores, en nebulosa de ojos, á cual más bello, ¡i cómo se estilaban por entonces! ¡los espa-

ñoles, los andaluces, los gitanos ojos!... Hoi solo hai de esos, en la cazuela del Solís de Montevideo.

Y el paraíso, negreando de hombres, apelmazados, los del antiguo degolladero, refugiados ahora allí i formando, en lo más alto del teatro, una masa humana tan compacta i con ondulaciones que seguían los dibujos arquitectónicos del techo, que producían cierta emoción aterradora en los de abajo.

—Daba miedo el paraíso! era la expresión exacta del sentimiento que producía aquella vista, hasta entonces desconocida.

En la platea no había señoras; durante muchos años fué mirado como cosa de mal tono, el ocupar uno de sus asientos; alguna vez se arriesgaba alguna extranjera recién llegada. Esta costumbre, como la de no ocupar los palcos bajos, era tradicional, i solo el tiempo i otras nuevas que fueron introduciéndose, las modificaron.

Alzóse el telón á las nueve menos algunos minutos, con el teatro completamente lleno; i en el mismo instante, resonaron los vibrantes acordes del himno nacional del año 13, que sirvieron para inaugurar la primera orquesta teatral del país. Fué lo primero que se escuchó al descubrir la escena i presentarse en ella la compañía. Sus artistas en coro, entonaron el «*Oid Mortales*» i luego Tamberlick, avanzando, sobre la batería, cantó á solo, la estrofa «San José, San Lorenzo i Suipacha», en una forma realmente notable i á que estaban poco acostumbrados por entonces.

EL ORDEN, del día siguiente, decía: «Cuando llegó á los versos:

«Aquí el brazo argentino triunfó,
«aquí el fiero opresor de la patria
«su cerviz orgullosa dobló!;

«Tamberlick introdujo una variante, terminando la frase con notas altas i vibrantes que brillaron como el lampo de una espada que amenaza, i produjeron en el auditorio una impresión que se tradujo en aplausos atronadores.»

El tenor fué indudablemente el héroe de la fiesta: tenía una voz que le permitía llegar con bastante facilidad al do *sostenido*, i se cuenta que abusaba de ella, buscando siempre el medio de intercalar una de esas notas, en las piezas que cantaba; es indudable que la variante introducida en la estrofa que cantó fué la de terminarla con un *do* de pecho, que le era aun más fácil dar (1).

Apropósito de la voz de Tamberlick, un diario de Buenos Aires, que mucho lo elogia, concluía un artículo biográfico, citando i aplicándoselas, las frases de Guinguené, referentes á la Hubert: «Se puede tal vez cantar mejor un aria; pero nadie puede dar á las arias i á los recitativos, un acento más verdadero i más apasionado: no se puede tener acción más dramática, ni silencios más elocuentes. Si se procurase un modelo, no se encontraría mas perfecto.»

De modo, pues, que no sólo una voz de extenso registro, si que también las cualidades de cantante talentoso i consciente, adornaban al romano: era el tenor de la voz i la espresión; el cantante de las óperas del porvenir.

Los triunfos del estreno, se repitieron un mes después, en 24, 25 i 26 de mayo; dióse en las tres noches,

(1) Fué el primero que los dió en Buenos Aires, i posiblemente el que lo hacía con mayor seguridad.

Ernani, *Trovador* i *Rigoletto*, la segunda de las cuales se ha dicho, era uno de los éxitos del tenor en todos los teatros en que trabajaba. La Cassaloni hizo una mui buena Azucena. En *Rigoletto*, [1] el público pudo admirar «lo bien imitada que estuvo la tempestad del último acto» (sic) con la nueva i perfecta maquinaria que poseía [2].

Con todo, la compañía de Lorini no era perfecta; por el contrario, dejaba mucho que desear: el barítono Cima no era bueno, la Vera Lorini no era superior, Franchi estaba gastado i en cuanto al resto de la compañía, vale más no mencionarlo. I á la 10ª función lírica ya comenzaron las suspensiones i los contratos de nuevos artistas, mejores aunque fueran más caros.

El 7 de mayo debutó una compañía de zarzuela para alternar con la de ópera; el 9 dióse *Barbero* con la Cassaloni, Tamberlick i Cima, que fué un fracaso: ninguno de los tres estaba en su papel ni aquello era para su voz; el 21, anunciado el *Giuramento*, se reemplazó por *Ernani*, para debut de la Fusoni i el insigne Casanova, i solo así pudo hacerse una digna función.

La Fusoni había llegado al país el mes anterior, haciéndose conocer como buena cantante en un concierto que dió el maestro Pretti en el Principal de la Victoria (5 de mayo, noche que se daba con poco éxito *Cenerentola* en Colón). En los programas se anunciaba como procedente del conservatorio de Milán. Fué mui aplaudida i se dice que era bastante buena.

Tamberlick trabajó hasta el 1º de junio i se marchó.

---

(1) Tercera de abono i cuarta función lírica de Colón, el sábado 2 de mayo, repetida el 10, el 16 i el 26

(2) Qué dirían si vieran las maquinarias de hoi en día, con los progresos de la electricidad, la carpintería i escenografía!

Efectuó su función de despedida, con actos de concierto á estilo antiguo (ver página 85) cantándose como novedad, un aria de la ópera *Luisa Strozzi* (1).

Después de la partida del eminente tenor, suspendiéronse las funciones durante una semana, para organizar la nueva compañía.

Esta debutó en 7 de junio con *Ernani*, siendo el reemplazante (!) de Tamberlick, un tenor Ubaldi, de escasa fama. Seis días después, debut de la renombrada Emmy La Grúa, con *Norma*, á entrada de doble precio: La Grúa, la Fusoni, Ubaldi i Casanova tenían á su cargo los principales papeles. Repitióse la misma el 16; i el 20, se dió *Nabucco*, por Casanova i La Grúa.

Decían de esta actriz, que era una verdadera artista del canto, pero que sus notas bajas no eran bastante llenas; la Pretti las tenía admirables, pero en cambio carecía del arte que demostraba ésta otra. La Grúa, *decia* admirablemente.

El 7 de mayo había debutado, como se sabe, una compañía de zarzuela en Colon; pues bien, el 22 del mismo mes debutó una de baile francés, compuesta de las cuatro hermanas Rousset, Juan Rousset i Luis Szollosy. Alternaron con ambas compañías, por espacio de cuatro meses proximamente.

En agosto 23, una nueva prima donna ingresó al teatro de Colon, Maria Bedey; apareció en *Ernani*. Por esta época, frecuentes indisposiciones de La Grúa, obligaban á suspender las funciones, unas veces, i otras á cantar en

(1) Ignórase el autor. Hai dos partituras italianas con este nombre, una de Combí i estrenada en Génova en 1841, i otra de Sanelli, representada en el teatro de Livorno, en el otoño de 1846.

condiciones desfavorables, por lo que no pocos de sus contrarios la atacaron en la forma tal vez poco cortés que se estilaba por entonces. Resultado de ello fué que el 30 de agosto celebraron la última función i el 1 de setiembre se embarcó la compañía en el vapor *Prince* para Montevideo, quedando sólo el baile francés i la compañía de la Duclós.

El 24 de octubre debutó una nueva compañía lírica compuesta de la Cassaloni, la Fusoni, Casanova, Ubaldi i otros de menor cuantía, pero trabajando con tan mal éxito que hasta los diarios mencionaban la escasez de concurrencia en muchas de sus funciones: los lujos pre parados para Colon, debieron quedar para mejor oportunidad.

En noviembre 18, ingresaron la Moreno i el tenor Devoto, que llegaban de hacer una gira por las provincias pero esto, como se comprende, no salvaba la situación.

En diciembre 13, estrenaron con cierto éxito, mui relativo, por cierto, el *Don Sebastian, rei de Portugal*, ópera en 5 actos, de Donizetti. Su reparto, fué:

Don Sebastian..............................	Cima
Don Antonio, su tio, regente del reino	Chiodini
Juan de Silva, consejero privado de S. M.....	F. Tati
Ben-Selim, gobernador de Fez...............	Pablo Costa
Abayaldos, gefe de la tribus árabes, i prometido esposo de...............................	J. Tati
Zaida, hija de Ben-Selim......................	Anita Cassaloni
Camoens, poeta i militar	Casanova
Don Enrique	J. Ubaldi
Inquisidores, soldados, damas, cortejo, frailes, etc. etc.	

Se repitió varias veces; pero solo Casanova i la Cassaloni podían salvarla de un fracaso; los demás ar-

tistas eran mui inferiores, tal vez podría decirse, que indignos de un teatro de tanto lujo, con araña central de gas,—llamábanla «la lucerna»,—i de tan caro abono.

Lorini estaba aun en Europa; su representante en Buenos Aires era Juan Pestalardo, el ex empresario, i el cual se habia contratado en noviembre del año anterior, como encargado de la mise-en-scéne general del teatro para lo que contaba con un gran caudal de esperiencia i no poco material de los antiguos teatros i compañías que tuvo á su cargo.—

En 1857, época de la inauguración de nuestro teatro Colón, vivían aún los siugientes grandes maestros: Auber, que el año anterior había compuesto su no del todo feliz *Manon Lescaut;* Puccitta, el antiguo i querido conocido de los abonados al Coliseo viejo; Carafa, de quien nada se conocía en Buenos Aires; Meyerbeer, del cual sólo se conoció el *Roberto;* Rossini, el más antiguo de los conocidos, el inaugurador del teatro lírico porteño i su rei durante largos años; Mercadante, Paccini, Halevy, Berlioz, los dos hermanos Ricci, Ambrosio Thomas, Listz, Wagner, Verdi i Gounod, el cual estaba por componer su inmortal i bellísimo *Fausto.*

De los mencionados en el Capítulo VIII, habían muerto, Boieldieu, Herold, Donizetti, Bellini, Paër i Spontini.

De los cantantes célebres europeos, creadores de los roles de las principales óperas, habían fallecido también, el gran Garat, Crescentini, Manuel García, Nozzari, la Catalani, la Bassi Manna, la Pisaroni, el aplaudido tenor Rubini, Enriqueta Sontag, (famosa interprete de la música de Weber), María Malibran García, (hija de Manuel), de voz fenomenal de contralto absoluta i de soprano aguda.

Julia Grisi vivía aún, lo mismo que el tenor Duprez, Lablache i la Pasta.

La Patti era mui niña, pero antes de poco, había de empezar á cantar con grande éxito.

CAPÍTULO XXIII

Conclusión

Los cómicos españoles comenzaron por cantar tonadillas i bailar fandango, cachuchas i boleros, en los corrales del año 50 del siglo XVIII, i por espacio de setenta años el gusto por esa clase de música predominó en el público de esta ciudad. Los cantantes italianos, en el teatro de Colón, inaugurado un siglo después, comenzaron á embargar definitivamente el gusto general que lleva ya medio siglo de uso, de apogeo i de celebridad creciente. ¿Será, á su vez, sustituido éste á los setenta años, por algo mejor?

Aquellas orquestas de guitarras, regeneradas en 1813, aumentadas en 1817, en auge en 1825, numerosas en tiempo de Bassi, ¿han llegado hoi día, á un grado tal de perfección, que permita considerarlas ochenta años más modernas que la del eximio Massoni? En esto se puede dar contestación definitiva: nó, seguramente. La orquesta de la Opera i el Politeama de Buenos Aires, no están proporcionalmente á la distancia que está, en lo demás, el teatro de los empresarios Nardi & Bonetti; i menos aun las de los otros, de viejas i sucias decoraciones.

Este capítulo de los músicos bonaerenses sería largo de tratar. Cuando vino el MAESTRO Saint-Saëns, há un

año, la orquesta que se le facilitó era indudablemente mui inferior á la del maestro Massoni, en 1824: había en ella algunos músicos, que Picazarri hubiera tenido que enseñarlos. Mr. Camille Saint-Saëns, es el mejor testigo á este respecto.

En lo que indudablemente se ha prosperado extraordinariamente, es en lo referente á conciertos: los de Williams, Cattelani, Paellemaerts, el discretísimo maestro J. Goula, son modelos bien alejados de aquellos de la sociedad Filarmónica, i aun los del *virtuoso* Thalberg, con sus variaciones de *Norma*, *Lucia*, *Sonámbula*, que no eran ni Rubistein, ni Lis[illegible], ni Mendelsohn, etc., etc., i de los cuales tanto discutió el director de la Filarmónica, don José Amat. Las notabilidades de la *virtuosidad* instrumental, han visitado la capital argentina, sin faltar uno, como asimismo lo han hecho las estrellas de la virtuosidad de garganta. Los numerosos conservatorios forman cada vez más instruidos en la música de cámara i sobre todo más pianistas; pero aun falta *El Conservatorio*, de donde salgan los profesores instrumentales, los profesores de canto, las voces, los cantantes. De nada sirven los esfuerzos aislados de los Thibaud, los Marschall, los Gorin, los Bonfiglioli, los Goula, los Majulli, las Colonesse, si *el Conservatorio nacional* no existe i los tocadores i los cantantes, no se forman.

Una ciudad que cuenta con un pasado en cierto modo glorioso en arte musical; cuyo teatro de ópera seria i ópera cómica, cuenta en la lista de sus renombrados *visitantes* á todas las notabilidades del mundo; donde muchos de los cantantes que luego adquirieron mundial celebridad, dieron los primeros pasos en el camino de la gloria; cuyas compañías de ópera fueron al-

gunas veces insuperables; en cuyo cielo brillaron astros de la magnitud de Gayarre, Massini, Stagno, de Lucia, Caruso, Tamagno (el gran tenor dramático,—en su segunda época,—decían algunos viejos que oyeron á Tamberlick, que hacía mejor que éste, el *Poliuto*); Kashman, el célebre Colonesse, Menotti, Sanmarco, Scotti (el de la bella voz, i creador del *Falstaff* de Verdi), Battistini, Castelmary, Didur (indudablemente el mejor bajo que haya cantado jamàs en italiano i tal vez el mejor de entre todos), la Theodorini, la Borghi Mamo, la Patti, la Darclée, i una veintena más; — una ciudad que cuenta con este formidable caudal de intérpretes, aun no tiene gusto á la altura de su grande experiencia, ni teatros seriamente constituidos, ni músicos propios, ni maestros, ni cantores. La misma compañía, la misma orquesta, en el mismo escenario, en el mismo teatro sea grande ó pequeño, se da *Don Pasquale*, *Hugonotes*,—*Lucia*, *Walkyria*, —*Carmen*, *Nabucco*,—*Mignon* i *Aida*, lo que es sencillamente un absurdo. Es porque no cuenta con maestros, verdaderos maestros en el arte de la ópera, ni tiene, como hemos dicho, el Conservatorio Nacional, donde formarlos.

Este debía ser una institución nacional, como es cualquiera de sus facultades. De todas partes de América vendrían los discípulos; i antes de seis años habría músicos i cantantes formados allí; i se modificaría el ambiente artístico del país. I así como hubo un día que en esta ciudad se creyó que para ser ingeniero era necesario ser inglés ó alemán; para manejar las máquinas de los barcos de guerra, era indispensable contratar maquinistas en Inglaterra; i hasta hubo épocas en que el ejercicio de la medicina se confiaba á experiencias extran-

jeras, i hoi todo eso se considera absurdo, ridículo, i los hijos del país, en todos esos ramos, han conseguido sobresalir,—así también en lo artístico sucedería, i en 1912 nos reiríamos de pensar que hoi día estamos á espensas de empresarios que nos dan lo que se les ocurre, so pretexto de que no encuentran más, i para hacer un concierto hai que recurrir á la morralla italiana de rascadores i sopladores, que infestan la ciudad i lo tienen acaparado todo cuanto á instrumental se refiere.

* * *

Después de la inauguración del Colón i cuando á este teatro comenzaron á llegar compañías líricas de primer orden, el de la Victoria perdió su importancia como factor lírico, i el Argentino mucho más aún: no era posible pensar en ubicar compañías de ópera en semejantes teatrujos, i muchos jóvenes del año 60, se escandalizaban al pensar que en semejantes locales habían oído sus padres i abuelos, cantantes que ellos decían buenos; otros,—los más,—que nada sabían de eso por los suyos, á causa de haber estado desterrados en tiempo de Rosas, atribuían, al conocer el hecho, á barbarie de la época de don Juan Manuel.

Colón tuvo la supremacia del canto de ópera, durante un cuarto de siglo, i en él empezó su vida de ostentación la burguesía porteña, la *gente de pesos* como fueron clasificadas las familias que, á falta de otro título tradicional, podían ostentar el de la fortuna adquirida en buenos negocios i trabajo constante. Esa gente hasta entonces no había podido exhibirse en todo el esplendor de su lujo exótico, *á la moda* de París ó *á la inglesa*, como

se llamaba entonces á lo que no era común; los extranjeros cada vez más abundantes, habían tenido tiempo de enriquecerse i criar á sus hijas: que ya las tenían cuasi casaderas i era menester casarlas, preferentemente con jóvenes *bien* i ricos, sobre todo si ostentaban apellidos de tradición, que cada día se hacían más escasos.

Otros iban surgiendo; i era en Colón, i en las temporadas líricas, que adquirían celebridad social.

En cuanto á artistas, Amelia Passi, después mujer de Ferrari, i el tenor Lelmi, son los que más especialmente merecen mencionarse entre los cantantes de ha treinta años, porque ambos se radicaron definitivamente en nuestro país, la primera con sus negocios de empresa, antes con su esposo i después sola, i el segundo porque formó aquí su hogar i hoi vive aun, aunque mui viejo, siendo empleado jubilado de la municipalidad: fué muchos años inspector. Los demás artistas célebres, están mencionados, en parte, en la página 243.

Después de Colón, fué el teatro Nacional, el primero en adquirir un puesto de cierta importancia en lo refe rente á arte lírico. Tuvo, aunque escasas, sus buenas compañías de ópera i una concurrencia distinguida i numerosa, en varias de sus temporadas.

El teatro Nacional fué construído el año 80 sobre terreno de propiedad de los Ortiz Basualdo, en la calle de Florida 146, entre Piedad i Cangallo, sobre la acera que mira al Este. No lo edificaron los dueños del terreno, sino dos hombres progresistas i emprendedores, que eran los señores Octavio Lazcano (ya fallecido) i Lisandro Olmos. Costó su edificación 80.000 pesos oro.

Una desinteligencia entre los asociados produjo un pleito que duró un año i metió mucha bulla; á la ter-

minación de este, el teatro quedó de propiedad del señor Lazcano, hasta 1893 en que pasó á poder de don Luis Ortiz Basualdo por haber vencido el contrato.

Basualdo gastó 150.000 pesos en refaccionarlo, de los cuales una gran parte eran de accionistas á los que se les entregaron palcos de propiedad, por diez años.

La inauguración del teatro se llevó á cabo en 1882 con una compañía de ópera traída de Europa por el profesor Montenegro, padre de la distinguida violinista América Montenegro, i de la que formaban parte los tenores Valero i Novelli, las sopranos Papenhein i Raya Lary (esta última esposa de Valero) el barítono Salvati (célebre porque dió margen á uno de los cuentos verdes más espirituales i famosos de cierta época) i el bajo Serbolini.

El año 84 estuvo en él Signoretti, traído por el malogrado violinista Rajneri, i en compañía de Eva Tettrazini, Erminia Beloff, Rafaela Pattini, Signorini, Vecchioni i Menotti.

El 91, en marzo 2, estrenóse en él, la *Cavallería Rusticana*, de Mascagni, por el tenor Annovazzi, que hizo un buen Turidu. Era un buen actor, i hubiera sido célebre á no haberlo desecho su vicio infame: (murió tirado en la calle, víctima del alcoholismo).

Con motivo del estreno de *Cavallería*, se repitió el conflicto célebre de cuando el estreno del *Otello* de Verdi, en el Politeama, respecto á la autenticidad de la instrumentación de la partitura orquestal, i el público i la prensa, llegaron un momento á dudar de ella, tanto era lo que los enemigos de la empresa, rivales i *gansos del Capitolio* clamoreaban.

Indudablemente la instrumentación auténtica no ha-

bría podido conseguirse en ninguno de ambos casos; pero hai maestros italianos, que por dinero, pueden rehacer una instrumentación con la partitura de piano, mediante un par de atentas audiciones, consultas con los músicos de la orquesta, los cuales, por dinero también, permiten copiar ó las copian ellos mismos, las particellas de su instrumento.

El Politeama Argentino, de la esquina de las calles Corrientes i Paraná, fué construído por César Ciacchi en 1878 é inaugurado en Enero de 1879. Tan mal hecho fué, por el apuro con que se edificó i la baratura de la construcción, que un vendabal destruyó la pared del escenario i produjo daños de consideración en el edificio.

El Politeama entró en seguida del Nacional á competir en importancia con sus compañías líricas i tal vez también en ambiente social.

Bien pronto obtuvo cierta supremacia en la parte artística; fué por la época de «crisis de progreso», en plena era moderna, de fausto, de riqueza i de ostentación.

Stagno inició la de triunfos líricos, en 1887. La Patti en 1888 i 89, éste último año con Guerrina Fabri i De Lucía, asentaron aún más sobre sólidas bases el edificio lírico artístico.

El cuarto teatro es el que hoi ocupa el primer puesto, el de la Opera.

Hasta Agosto de 1887, en que firmaron un contrato de locación, don Roberto Cano i Ferrari, no se había destinado para teatro lírico, ni se prestaba á ello; pero después de esta época, el señor Cano se preocupó de arreglarlo convenientemente, gastando una buena suma de dinero, convirtiéndolo en lo que es en nuestros días. El contrato con Ferrari le cedía el teatro para el año de 1888.

Ferrari lo inauguró con una gran compañía de ópera en la que figuraban la Theodorini, Masini, Denegri, Battistini, Wulmann, etc. Debutaron con *Mefistofele* cuando aún el teatro no estaba completamente concluido en sus detalles.

La segunda función fué con *Favorita* por la Mantelli, i Petrovich, Battistini i el bajo Mariani.

El año 1890, ostentó la compañía monstruo, la más grande, la más notable, la más completa, la más cara, que haya tenido jamás teatro alguno del mundo: Tamagno, de Lucía, de Marchi, Maurel, Kashmann, Navarrini, Wulmann, Castelmary,... ¿á qué seguir? está en la memoria i conciencia de todos, lo mismo que en los periódicos de la época.

Variedades, (que fué luego Eden i hoi es el Odeon), en 1885 tuvo una compañía de ópera cómica francesa, no mala por cierto, de la empresa Sebastiany, en la que figuraban la Vaillant Couturier, Poirier, Langlade, Mlle. Degoyon i otros. Dieron con laudable discreción, *Mignon*, *Carmen*, *Fausto* i algunas otras óperas conocidas. La orquesta, sin embargo, era poca i los coros malos. Ambos defectos, característicos de Buenos Aires donde aun no hai autoridad que sepa ocuparse de tal asunto para mejorarlo.

Esta compañía empezó bien i concluyó mal: parece que los empresarios franceses no son buenos en este país; siempre hai alguna cuerda floja en su instrumento. En Noviembre, á fines de temporada, debióse echar mano de un tenor italiano llamado Ambrosi, el cual debutó en el rol de Fausto. Dos meses antes, debiendo darse una función en la ópera, ésta no pudo llevarse á cabo porque el barítono Poirier i su mujer, fugaron á Montevideo, dejando en mui mala situación á la empresa.

El San Martín, la Zarzuela, el Odeon i el Victoria, han tenido también sus compañías líricas más ó menos buenas, después del año 1891. El Odeón i el Victoria lucharon un tiempo, con *La Dolores*, de Breton, ópera española llena de bellezas nacionales i de una instrumentación de todo punto digna de mención. La Bourman (este era su apellido de batalla) i la malograda é inolvidable Angeles Montilla, se hicieron notar mui ventajosamente en esta ópera, lo mismo que el gran Signoretti, que cantó en español i Maristany, su imitador.

El teatro Doria, hoi Marconi, ha sido i es, el teatro plebeyo de suburbio, de compañías de verano, baratas i más bien malas, donde por poco dinero se oía, en su época, asesinatos más ó menos alevosos de *Fausto*, repetidos más tarde en las partituras de *Bohème* i *Tosca*.

Las primeras partes de estas compañías, de tan poco precio, eran perdonables; pero el resto, *fusilable!...*

En cuanto á autores i cantantes nacionales, poco es lo que hai que decir, desgraciadamente: de los primeros, á causa de la incultura artística del país, después de la caída de Rosas, sin tiempo Buenos Aires, como el resto de la República, para ocuparse de otra cosa que de constituirse, á veces reconstruirse, poblarse, edificarse, progresar; de los segundos, por falta de medio ambiente, físico i moral, en que desarrollarse i escuelas donde acudir: no todos los días un cigarrero rico encuentra, sobre una trilladora, un peón dueño de una bella i poderosa voz de tenor i lo recoge i hace estudiar [1]. De la antigua raza criolla, no salían autores de ópera ni cantantes: la ibé-

(1) Caso del señor Mendez de Andés i Constantino.

rica no los produce con facilidad: esto está probado en la historia de la humanidad.

El decano de los autores nacionales, es Hargreaves, ya fallecido, que estrenó en Colón, ha muchos años, cierta ópera en un acto. Pero indudablemente, su esfuerzo no habrá de servir para hacer conocer á la Argentina como productora de melodramas.

Quien ya merece la clasificación de autor de este género, sea cual fuere el valor que quiera atribuírsele á sus óperas, es el maestro Arturo Beruti, que lleva catorce años de continua producción, habiendo estrenado las primeras en diversos teatros de Italia.

Su primera ópera, de escaso valor, según opiniones autorizadas, fué *Vendetta*, en 3 actos, libreto del poeta Crisafulli, estrenada en el teatro de Vercelli, en 1892. En seguida produjo *Evangelina*, en 3 actos, libreto de Alejandro Cortella (Alhambra de Milán i Brunetti de Bologna, 1893), repetida varias veces en Buenos Aires, i mui aplaudida en Mendoza;—*Tarass-Bulba*, en 4 actos, libreto de Godio (Reggio de Turin, 1895);—*Pampa*, 3 actos, libreto de Borra (Buenos Aires, 1897);—*Jupanki*, en 3 actos, libreto de Enrique Rodríguez Larreta, traducción de Tarnassi (Buenos Aires, 1899;)—*Krysé*, en 4 cuadros, libro de Pierre Loys, traducción Pacchierotti, (Buenos Aires, 1903); i por último *Horrida nox*, en dos cuadros, que hubo de darse este año en la Opera.

Arturo Beruti nació en San Juan, en 1860, de familia ilustre i patricia. Estudió en Leipzig, con Jadashon i Reinicke. Es autor de diversas piezas para piano i orquesta, como asimismo música de cámara. Es un artista por temperamento, que aun tiene mucho que producir.

Pablo María Beruti, hermano del anterior, nació en

San Juan en septiembre de 1867. Estudió también en Leipzig, bajo la dirección de S. Jadashon i Reinecke, obteniendo siempre grandes clasificaciones. Autor de un célebre *Ofertorio*, que fué su tesis, ganó con él el premio Mozart. Su ópera *Cocciabamba*, que un día se creyó sería dada en la Opera de Buenos Aires, por cuenta del gobierno nacional que autorizó su composición, fué dada á conocer al público en audiciones de piano, en marzo de 1902; el libreto era de G. Borra, sobre episodios de la independencia, en Cochabamba, en mayo de 1812.

Héctor Panizza, que en abril del año corriente, de 1905, era director de orquesta del Politeama genovese, en Génova, estrenó en 1897, en la Opera de Buenos Aires, *Il fidanzanto del mare*, «novela lírica en 1 acto», i mereció mui favorables juicios de la prensa i del público. Luego produjo su *Medio Evo latino*, que revelaba un excelente compositor lírico.

Justino Clerice, otro maestro argentino, que está fuera de su patria adquiriendo celebridad que en ella no pudo obtener, es un maestro de bastante buena reputación artística en París.

En cuanto á cantantes, podríamos citar á la señora Amanda Campodónico, que ha cantado con éxito en diversos teatros extranjeros; á la Elsa Regini (nombre de escena de una señorita de familia conocida, que se dedicó al teatro;) Amalia de Roma, Ida Gobato i la malograda María de Nunzio, fallecida en Italia, en momentos que llegaba á la cúspide de sus triunfos escénicos.

FIN

ÍNDICE DE ÓPERAS CITADAS

(POR ORDEN ALFABÉTICO)

ÍNDICE

ERRATAS NOTABLES

Pág.	Línea	Dice	Debe decir
—	—	—	—
131	17	18....	1848
132	4	habia sufrimido	había suprimido
132	8	sufrimido	suprimido
168	5	*probrandum*	*probandum*
200	31	era noche	esa noche

